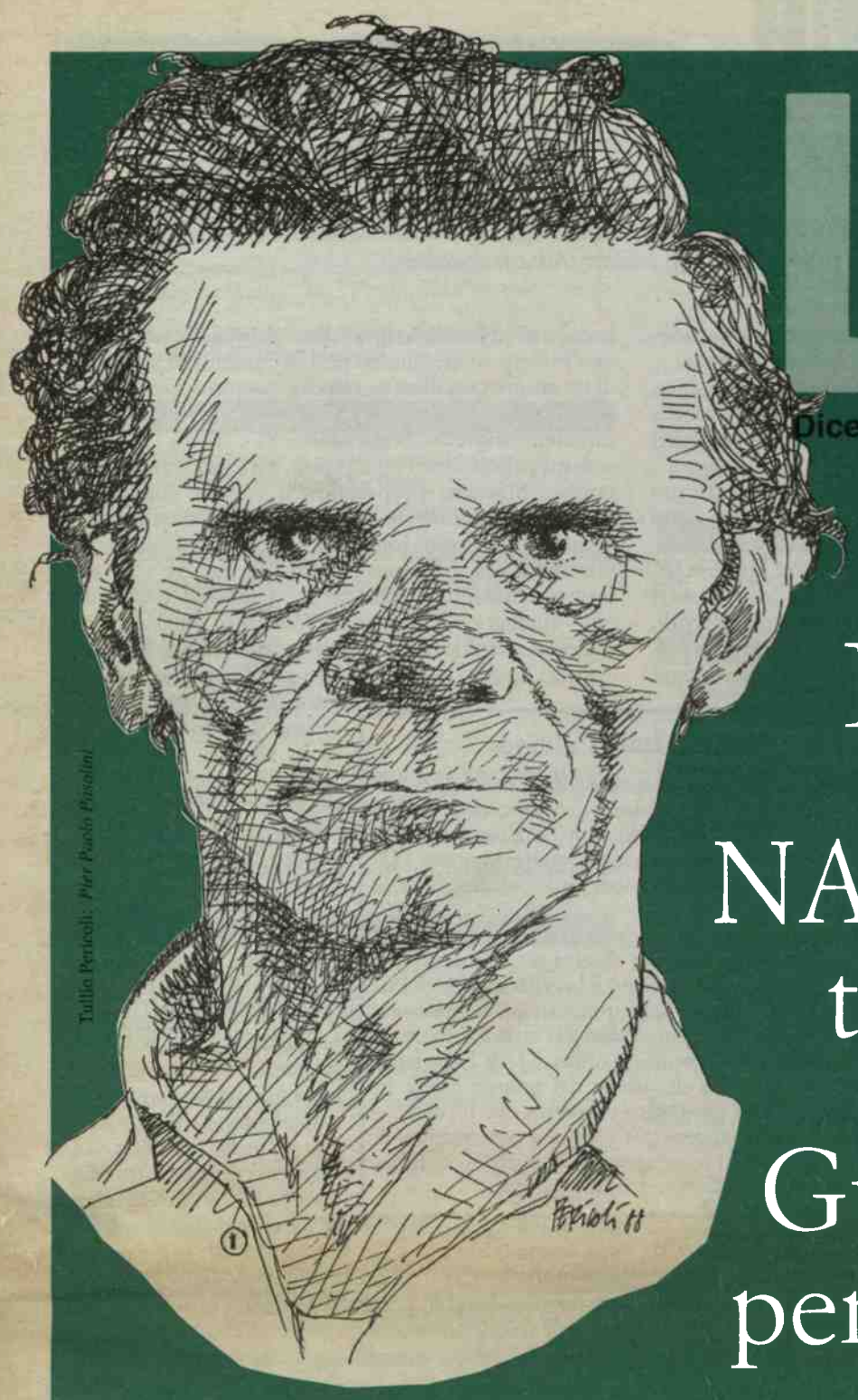




# L'INDICE
DEI LIBRI DEL MESE

Dicembre 2001 – Anno XVIII - N. 12 – Lire 9.500 € 4.90


## Pasolini all'inferno Pasolini in paradiso

## NAIPAUL torna tra i credenti

## Guerre globali per i nostri BAMBINI

## Ma davvero il MANICOMIO non esiste più?

## CAMILLERI siciliano per tutti

12-100

## Violetta, Norma, Butterfly e ALTRI AMORI gay

## OLIVETTI: l'utopia nella GABBIA di vetro

## Anche i RAZZISTI hanno le loro RAGIONI

## Faulkner, Tolstoj, Hammett, Fuentes, Bacon, Philip Roth

MENSILE D'INFORMAZIONE - SPED. IN ABB. POST. COMMA 20/b ART. 2, LEGGE 662/96 - ROMA - ISSN 03933903

# EditoriA

*In occasione dei suoi quarant'anni la casa editrice Marsilio ha organizzato il 17 ottobre a Padova un convegno sulla storia dell'editoria veneta. In quella circostanza abbiamo chiesto a Silvio Lanaro un intervento sugli editori italiani di cultura.*

## Di amorose guerre

di Silvio Lanaro

Non intendo, naturalmente, tornare a intrattenermi qui sull'epopea dei Citizen Kane, dei grandi imperatori della carta stampata, dall'ex *martinitt* Angelo Rizzoli all'ex garzone di drogheria Arnoldo Mondadori: potrei fornire soltanto una discreta bibliografia sia letteraria sia storiografica, perché il *Padrone* di Goffredo Parise è uscito nel 1965 e la prima edizione torinese dell'*Arnoldo Mondadori* di Enrico Decleva risale al 1988. Vorrei piuttosto interrogarmi a voce alta sulle stimmate di una figura come quella dell'editore di cultura, che credo di conoscere abbastanza bene per essermi imbattuto in più di qualcuno che si fregiava di questa etichetta.

L'editore di cultura, o di catalogo, è in genere un personaggio che impiega modiche quantità di denaro – raramente suo, più spesso di parenti, amici, mogli, banche, mecenati – per stampare libri a cui, salvo casi eccezionali, il successo di pubblico è rigorosamente precluso. Può essere un tipografo che risparmia sull'intermediazione (come Giuseppe Carabba, il figlio di Rocco che da Lanciano in Abruzzo ottiene *Ossi di seppia* di Eugenio Montale e *La bella vita* di Alberto Moravia), un industriale illuminato che si assume il compito di far conoscere opere, tendenze e correnti di pensiero sacrificate dalle mode provinciali (come Adriano Olivetti), un intellettuale bibliofilo abilissimo nella scoperta di nuovi talenti (come Giulio Einaudi), un raffinato uomo di gusto che scrive o dipinge o incide litografie o coltiva tutte insieme queste attività (come Roberto Calasso o Neri Pozza), un erudito che bussa a quattrini per riproporre testi classici di squisita inattualità (come Giuseppe De Luca), un irrequieto figlio d'arte deciso a emanciparsi da tutele che gli paiono mercantili (come Alberto Mondadori), un ricco percettore di rendita catturato dalle sirene dell'ideologia (come Giangiacomo Feltrinelli), un ex redattore o funzionario o consulente convinto di dover esercitare in proprio (come Paolo Boringheri o Carmine Donzelli), un politico esperto di educazione civile e di problemi scolastici (come Tristano Codignola), un trust di cervelli che ricorre a una sigla per immergersi nel mare della politica senza subire condizionamenti o richiami all'ortodossia (come il Mulino), un libero studioso o un professore universitario che non si accontenta della ricerca (come Giulio Bollati o Cesare De Michelis).

Ciò che accomuna soggetti tanto diversi, con ogni evidenza, è la curiosità inesauribile e lo spirito di sfida con cui intervengono su un mercato delle idee che a torto o a ragione considerano inerte. La curiosità non basta, tuttavia: ne possiedono molta anche i frequentatori delle bancarelle e dell'antiquariato. Nemmeno lo spirito di sfida è sufficiente: lasciato a se stesso si trasforma facilmente in velleitarismo. E infatti ciò che distingue l'editore di cultura – davvero, in radice – è la volontà di congiungere imprenditoria e produzione artistica, scientifica o letteraria, cioè due ambiti del "fare" abitualmente lontani.

Anche se sa che guadagnerà poco o nulla, anche se non capisce un gran che di contabilità e di bilanci, anche se talora sbaglia investimenti in modo grossolano, anche se non è in grado di calcolare il rapporto costi-benefici, l'editore di cultura è sempre persuaso di essere un imprenditore avveduto e spesso se ne vanta con prodiga ingenuità. Cesare De Michelis – che è uno scout straordinario, oltre che una miniera di idee quasi tutte realizzate, e dunque potrebbe tranquillamente raccogliere ciò che ha seminato – guarda per esempio al mondo della finanza con aperta ammirazione e invidia mal celata: mi parla con reverenza di *businessmen* che a me sono del tutto indifferenti, o che all'occorrenza tratterei con distacco, e mi illustra complicate operazioni societarie sfoggiando in materia una dubbia competenza.

Poco male. Se l'editore di cultura riesce a non fallire, a combinare il pranzo con la cena e a continuare a stampare buoni libri, le sue ambizioni imprenditoriali sono innocenti e persino proficue. Meno innocente, e meno proficuo, è invece un altro tratto costante del suo comportamento: lo sforzo di imporsi sull'autore – con maggiore o minore tatto, cortesia, levità – e di dimostrargli che per far leggere la gente scrivere libri è la cosa meno importante di tutte. Per l'editore di cultura il romanziere e il saggista sono irreparabilmente avidi, vanitosi, infidi, narcisisti e incapaci di vedere a un palmo dal loro naso; va da sé che agli occhi del romanziere e del saggista, per reazione, l'editore di cultura è prepotente, ingrato, tirchio e in ultima analisi ignorante.

Chi solo abbia sfogliato le lettere di Emilio Treves a Gabriele D'Annunzio, e le chiose al carteggio intitolato *L'amorosa guerra* da Ilvano Caliaro, sa che parlo a ragion veduta. Recriminando e imprecando, ma dichiarandosi amore perpetuo, i due litigarono per decenni quasi quotidianamente: su tutto, sulla revisione delle bozze, sulle modifiche da apportare o non apportare ai manoscritti, sulle tirature, sulla pubblicità, sui compensi, sugli anticipi, sugli aggiornamenti contrattuali. Al cuore del conflitto era il denaro, e il veicolo di comunicazione era la menzogna: D'Annunzio chiedeva soldi in continuazione mentendo sull'entità dei suoi debiti e sull'imminente scadenza delle cambiali, Treves glieli concedeva o glieli negava mentendo a propria volta sulle presunte ristrettezze economiche dell'azienda.

Ogni editore di cultura usa una tecnica propria per intimidire l'autore, per farlo sentire insicuro, per stabilire con lui un rapporto diseguale. Giulio Einaudi cercava sempre di apparire sgradevole, e raggiungeva splendidamente lo scopo. Talvolta pensava che aizzando le persone le une contro le altre sarebbe riuscito – come dire? – a renderle più alacri e creative, ma spesso sembrava obbedire solo a un istinto di gratuita malignità e a un protevo desiderio di sopraffazione. Una sera, durante una fastosa riunione di consulenti a Stresa, mi invitò al suo tavolo con piglio amichevole: nel corso della cena, però, finse di non riconoscermi e mi apostrofò ripetutamente senza chiamarmi per nome. A un certo punto mi chiese sorridendo che cosa pensassi di quel tale Lanaro di cui aveva appena pubblicato un libro. Non mi lasciai sorprendere: risposi che non toccava a me esprimere giudizi perché mi sentivo al di sotto di un autore così illustre, ma che insomma ritenevo Lanaro un ottimo storico e che se fossi stato in lui me lo sarei tenuto stretto. Sogghignò.

Anni prima, devo confessare, mi era andata molto peggio. Stavamo preparando il volume sul Veneto della *Storia d'Italia*, e Einaudi pretese alcuni chiarimenti su un inserto fotografico. Sparpagliò sul tavolo una manciata di diapositive e volle sapere che cosa rappresentassero. "Sono scorci delle città dell'armonia – spiegai –, di Schio e di Valdagno. Quartieri modello, sa, teatri per gli operai, architetture di fabbrica, cose di questo genere." Annuì. "Che cosa sono le città dell'armonia? – soggiunse subito –. Non le ho mai sentite nominare". Era falso come Giuda, ma gli piaceva l'idea di mettermi in imbarazzo; voleva vedere se cominciavo a balbettare oppure a sermoneggiare con tono didascalico. Per evitare esiti comunque catastrofici mi limitai a dire che le città dell'armonia erano appunto quelle, ma che se a lui le immagini non interessavano si poteva studiare un'altra soluzione. Mi congedò con un gesto annoiato.

Erano consolanti, per chi doveva affrontare esperienze simili, gli aneddoti sulla sua leggendaria crudeltà. Giulio Bollati, per caso, mi raccontò che Cesare Pavese si era suicidato a causa di un furioso diverbio con lui. "Ma non era successo per via dell'amore non corrisposto verso la straniera?", mi stupii. Bollati mi guardò con aria compassionevole: "Se c'è una storia che conosco bene è proprio questa – asserì perentorio –. All'epoca Pavese faceva la corte a mia sorella, e lei non lo scoraggiava".

Con Cesare De Michelis tutto è andato un po' diversamente: perché è il mio editore – gli ho dato i libri migliori, o almeno quelli a cui sono più affezionato –, perché siamo amici da quarant'anni (da quando dirigeva la rivista giovanile "Il volto", e io collaboravo), perché il mio potere di contrattazione morale è indebolito da una cronica incapacità di rispettare i tempi di consegna. Tutti questi elementi, come si può intuire, non agevolano il rapporto. A proposito dei miei libri, Cesare sostiene con impudenza che il primo è stato pubblicato quando ero un giovanotto spiantato con le pezze sul sedere, e che se non ci fosse stata la Marsilio a darmi una mano ora mi ritroverei con un inedito nel cassetto; il secondo è convinto di averlo scritto lui perché lo spunto originario sarebbe suo e me l'avrebbe ceduto con signorile noncuranza; il terzo è stato stampato in un numero eccessivo di copie e sia ben chiaro che non è ancora esaurito; il quarto, perché ne esiste anche un quarto – in via di affannoso completamento –, è sicuramente il feticcio idoleggiato da una mente malata, e io ne avrò scritto si e no trenta pagine.

L'uomo è un miscuglio di cinismo e di gesti insospettabilmente delicati. Ti telefona di notte per insultarti e il giorno dopo si preoccupa perché gli sembri teso e affaticato. Giura che costituisci un attentato permanente alla sua reputazione e poi proclama che sei il migliore di tutti, per quanto sia un guaio che lo sappia anche tu e che questo aggravi la tua pigrizia e la tua inaffidabilità. Strepita, urla, minaccia vendette cruente – a tutti, non solo a me –, ma da quando ha smesso di credere alle visioni del mondo detta pagine appassionate sui sentimenti e sui valori: l'amicizia, la fraternità, la sofferenza, la serietà, il piacere del lavoro ben fatto, le responsabilità dell'intellettuale.

### Premio Italo Calvino

Al romanzo *Hanno sparato a John Lennon, per fortuna se la caverà* di Massimomiro Pusceddu è stato conferito il riconoscimento franco-italiano del Premio Italo Calvino istituito in collaborazione con l'Université de Savoie di Chambéry e il consolato d'Italia di Chambéry.

Dopo ampie e appassionanti discussioni sui criteri necessari affinché un testo diventi un "romanzo", la giuria francese ha selezionato il breve romanzo di Pusceddu che – si legge nella motivazione – "si situa a metà strada tra il romanzo vero e la cronaca autobiografica: pur ripercorrendo le orme di Jack Frusciante il protagonista, più che uscire dal gruppo, fugge in una dimensione geografica e poetica che il finale, a sorpresa, rende ancora più audace e convincente. Il testo di Pusceddu ci ha 'spostati' di qualche centimetro: coi tempi che corrono, è già moltissimo".

### Questo numero

*L'uscita dei "Meridiani" dedicati al teatro e al cinema di Pasolini ci ha posti ancora una volta di fronte all'imprescindibilità della sua figura e della sua opera per comprendere il nostro tempo. Abbiamo per questo scelto di aprire con tre pagine dedicate a un lungo dialogo tra Ferdinando Taviani e Walter Siti, curatore della raccolta mondadoriana, e a una rilettura del percorso iniziato con* Accattone *e tragicamente interrotto, con* Salò, *in un momento di grande vitalità.*

*A un critico, Alfonso Berardinelli, e a uno scrittore, Renato Nisticò, non sono piaciuti alcuni articoli apparsi sull'"Indice". Dicono le loro ragioni a pagina 11 e a pagina 43.*

*In questo momento, in cui molti cercano di saperne di più sul radicalismo islamico, un libro come* Fedeli a oltranza *di Naipaul, appena insignito del premio Nobel, rappresenta un efficace antidoto contro le semplificazioni e gli stereotipi. Ne parla Anna Nadotti a pagina 12.*

*Francesco Ciafaloni a pagina 24 e Laura Balbo a pagina 39 si interrogano sul razzismo: quali sono le spiegazioni "razionali" della xenofobia? e cosa abbiamo da imparare dall'uso che del concetto di razza si fa negli Stati Uniti?*

*Le Edizioni di Comunità hanno ripubblicato un classico della critica all'istituzione psichiatrica:* Asylums *di Erving Goffman. Lo rileggono per noi, a quarant'anni dall'edizione originale, Agostino Pirella e Paolo Henry, con un intervento di Franca Ongaro Basaglia. Alle pagine 30 e 31.*

*Segnaliamo infine la recensione di Cristina Bianchetti alla raccolta di scritti su Adriano Olivetti* Costruire la città dell'uomo. *Un'occasione per ripensare l'ambigua utopia della città-fabbrica olivettiana.*

# SommariO


## PASOLINI

**4** *Vittime e carnefici nell'inferno del teatro*, dialogo con Walter Siti di Ferdinando Taviani

**6** *Dare tutto senza concedere nulla. Per un cinema indigesto*, di Norman Gobetti

## NARRATORI ITALIANI

**7** **ENZO SICILIANO** (a cura di) *Racconti italiani del Novecento*, di Filippo La Porta

*Notizie dal Gruppo 63*, di Lidia De Federicis

**8** **FELICE PIEMONTESE** *Dottore in niente*, di Silvio Perrella

**ANDREA DEMARCHI** *I fuochi di San Giovanni*, di Antonella Cilento

**9** **SILVANA GRASSO** *La pupa di zucchero*, di Monica Bardi

**RAFFAELE NIGRO** *Diario mediterraneo*, di Cosma Siani

**NADIA FUSINI** *Lo specchio di Elisabetta*, di Francesco Rognoni

**10** **ANDREA CAMILLERI** *Il re di Girgenti*, di Vittorio Coletti

**ALESSANDRO BANDA** *Dolcezze del rancore*, di Giuseppe Antonelli

**11** *Chi ha paura del critico militante?*, di Alfonso Berardinelli

## LETTERATURE

**12** **V.S. NAIPAUL** *Fedeli a oltranza*, di Anna Nadotti

**WILLIAM FAULKNER** *Assalonne, Assalonne!*, di Mario Materassi

**13** **PHILIP ROTH** *La macchia umana*, di Nicola Gardini

**HELGA SCHNEIDER** *Lasciami andare, madre*, di Rita Calabrese

**14** **DASHIELL HAMMETT** *La città degli incubi*, di Valerio Evangelisti

**15** **LEV TOLSTOJ** *Felicità familiare*, di Damiano Rebecchini

**16** **ALOYSIUS BERTRAND** *Gaspard de la nuit*, di Giovanni Cacciavillani

**HÉLÈNE CIXOUS** *Osnabrück*, di Edda Melon

**17** **CARLOS FUENTES** *Gli anni con Laura Díaz* ed **ERNESTO SABATO** *Il tunnel*, di Vittoria Martinetto

**SYLVIA IPARRAGUIRRE** *La terra del fuoco*, di Sonia Piloto Castri

## LETTERATURE ANTICHE

**18** **DARIO** e **LIA DEL CORNO** *Nella terra del mito* e **LUCIANO CANFORA** *Il Fozio ritrovato*, di Claudio Bevegni

**GHERARDO UGOLINI** *Sofocle e Atene*, di Giuliana Besso

## STORIA

**20** **GUSTAVO CORNI** *I ghetti di Hitler*, di Daniele Rocca

**ALBERTO DE BERNARDI** *Una dittatura moderna*, di Mirco Dondi

**21** *L'epistolario di Gobetti*, di Ersilia Alessandrone Perona

**22** **ANGELO D'ORSI** *Intellettuali nel Novecento italiano*, di Marco Gervasoni

**ILARIA PORCIANI** (a cura di) *Università e scienza nazionale*, di Alberto Mario Banti

**BOLTON KING** e **THOMAS OKEY** *L'Italia d'oggi*, di Daniele Rocca

**23** **PAOLO DI MOTOLI** *La destra sionista*, di Claudio Vercelli

**BERNARD LAZARE** *L'affaire Dreyfus*, di Mariella Di Maio

**ANTONIO FIORI** *Il filtro deformante*, di Gerardo Padulo

## SOCIETÀ

**24** **GUIDO ORTONA** *Economia del comportamento xenofobo*, di Francesco Ciafaloni

## BABELE

**24** *Riforma*, di Giovanni Borgognone

## URBANISTICA

**25** **CARLO OLMO** (a cura di) *Costruire la città dell'uomo*, di Cristina Bianchetti

## RELIGIONI

**26** **RANIERO GNOLI** (a cura di) *La rivelazione del Buddha*, di Alberto Pelissero

**27** **LUIGI LOMBARDI VALLAURI** *Nera luce*, di Luca Parisoli

## ESTETICA

**28** **MAURIZIO FERRARIS** e **PIETRO KOBAU** *L'altra estetica*, di Manfredo Massironi

**MARIA BETTETINI** *Breve storia della bugia*, di Tonino Griffero

**29** **PETER SZONDI** *Poetica e filosofia della storia*, di Piero Cresto-Dina

**ALDO TRIONE** *L'ordine necessario*, di Gianluca Garelli

**MASSIMO MORI** *Libertà, necessità, determinismo*, di Elisa Paganini

## PSICHIATRIA

**30** **ERVING GOFFMAN** *Asylums*, di Agostino Pirella e Paolo Henry con un intervento di Franca Ongaro Basaglia

**31** **EMILIA DE RIENZO** e **CLAUDIA DE FIGUEIREDO** *Anni senza vita al Cottolengo*, di Bianca Guidetti Serra

## SCIENZE

**32** **HEINST VON FOERSTER** ed **ERNST VON GLASERFELD** *Come ci si inventa*, di Carla Bazzanella e Davide Lovisolo

**MICHEL JOUVET** *Perché dormiamo? Perché sogniamo?*, di Davide Lovisolo

**33** **CRISTINA MEINI** *Psicologia ingenua*, di Felice Cimatti

**MARCELLO CINI** *Dialoghi di un cattivo maestro*, di Emanuele Vinassa de Regny

**ROBERT L. WOLKE** *Al suo barbiere Einstein la raccontava così*, di Pino Zappala

## ARTE

**34** **DANIEL RABREAU** *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806)*, di Luigi Gallo

**MICHEL LEIRIS** *Francis Bacon*, di Maria Perosino

**MASSIMO NEGRI** e **MARGHERITA SANI** (a cura di) *Museo e cultura della qualità*, di Simone Baiocco

**35** **DANIELE JALLA** *Il museo contemporaneo*, di Pietro Petraroia

## EFFETTO FILM

**36** *Su Hitchcock*, di Michele Marangi

**JOHN BAXTER** *Woody Allen*, di Sara Cortellazzo

**ENRICO MAGRELLI** e **GIOVANNI SPAGNOLETTI** (a cura di) *Tutti i film di Fassbinder*, di Dario Tomasi

**37** **DOMENICO SCALZO** (a cura di) *Gianni Amelio*, di Stefano Boni

**UGO PIRRO** *Per scrivere un film*, di Luca Aimeri

**TULLIO MASONI** e **PAOLO VECCHI** (a cura di) *Cinenotizie in poesia e prosa*, di Massimo Quaglia

## TEATRO

**38** **PETER BROOK** *I fili del tempo*, di Franco Ruffini

## SEGNALI

**39** *Anche in Italia la razza conta*, di Laura Balbo

**40** *Fuor di bambagia. Guerre per bambini*, di Eliana Bouchard

**41** *Sulla guerra globale*, di Francesco Tuccari

**42** *Melochecche e galline di Saba*, di Marco Emanuele

*Canzone per Ion*, di Carlo Pestelli

**43** *Uno è quello che è*, di Paolo Nori

*Maiuscolo Ottonieri*, di Renato Nisticò

## STRUMENTI

**44** **FRANCESCO ANTINUCCI** *La scuola si è rotta* e **DOMENICO PARISI** *Scuol@.it*, di Adriano Colombo

**CRISTOFORO ARMENO** *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo*, di Francesco Rognoni

## SCHEDE

**45** LETTERATURE
di Annalisa Bertoni, Paolo Vinçon, Rossella Durando, Tiziana Merani, Alessandro Ajres, Stefania Stafutti, Camilla Valletti e Luigi Cazzato

**47** NARRATORI ITALIANI
di Daniele Rocca, Adolfo Frediani, Emanuele Vinassa de Regny e Nicolò La Rocca

**48** STORIA
di Francesca Rocci e Dino Carpanetto

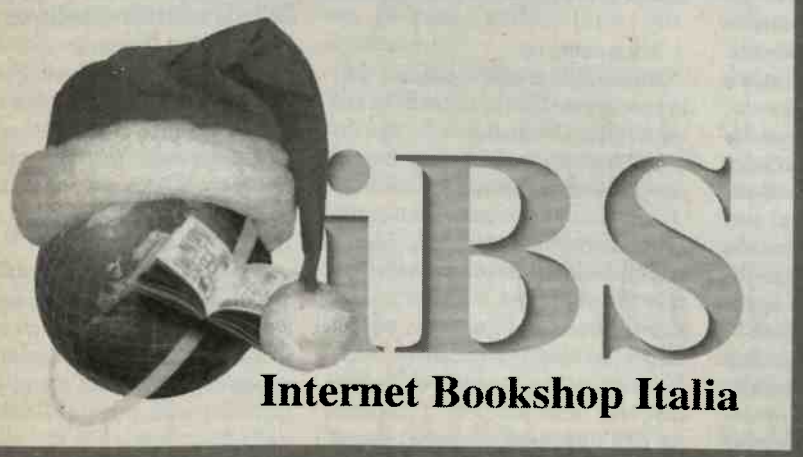
**49** SOCIETÀ
di Antonella Meo, Francesco Ciafaloni, Carmen Belloni, Marco Marzano e Giuliana Olivero

**50** POLITICA
di Giovanni Borgognone, Daniele Rocca, Maurizio Griffo, Pietro Polito, Francesco Cassata e Marco Gervasoni

**51** INTERNAZIONALE
di Alessio Gagliardi, Daniele Rocca e Claudio Vercelli

**52** PSICOANALISI
Pierluigi Politi, Anna Giroletti, Giovanni Segagni Lusignani, Fabrizio Pavone, Elena Molinari e Anna Viacava






Scegli un libro,
un video o un dvd,
scegli una carta regalo,
scrivi un messaggio,
fai un regalo con

internetbookshop.it

Pasolini

*Incontro con il curatore di "Tutte le opere" di Pasolini*

# Vittime e carnefici nell'inferno del teatro

dialogo con Walter Siti di Ferdinando Taviani

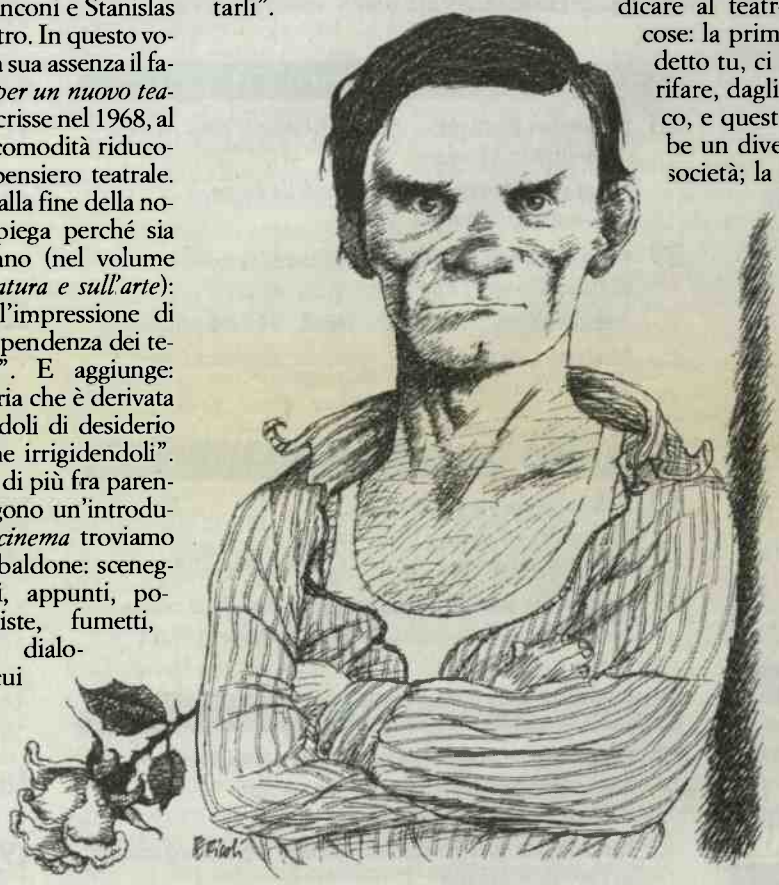
La "sterminata disseminazione" dell'opera pasoliniana sembra d'uno straniero nato però e cresciuto proprio dalle nostre parti. Costruisce, un seme qua e uno là, a centinaia, a migliaia, un paese parallelo, rifa l'Italia, ce la restituisce familiare e insieme irriconoscibile. Nei volumi sul teatro e sul cinema questa irrimediabile estraneità irrimediabilmente concittadina diventa lampante e si materializza, perché lo spettacolo circostante è sempre incombente nel confronto.

L'edizione di *Tutte le opere* di Pier Paolo Pasolini diretta da Walter Siti per "I Meridiani" di Mondadori, iniziata nel 1998, consta ora di otto tomi: i recenti due *Per il cinema*, il volume *Teatro*, e i precedenti *Romanzi e Racconti* (cfr. L'Indice, 1999, n.4), *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (cfr. L'Indice, 2000, n.3), *Saggi sulla politica e la società* (cfr. L'Indice, 2000, n.3). Nel corso del 2002 usciranno i due volumi de *Le poesie*, che concluderanno l'impresa. In chiusura, troveremo un saggio di Walter Siti che probabilmente si intitolerà *L'opera rimasta sola*. Osserverà il modo di lavorare dell'autore, una prospettiva che nel caso di Pasolini tocca l'essenziale. Siti lo spiega più volte, nei suoi diversi interventi: è un poeta-in-azione, l'esatto opposto dell'esteta decadente che agisce in maniera "poetica".

Come editore e curatore, Siti si comporta di conseguenza. Assieme a Silvia De Laude (che collabora alla cura di tutti i volumi tranne quelli dedicati al cinema) fornisce una documentazione imponente, trattando con la stessa acribia rispettosa le notizie "nobili" d'arte e letteratura e le precisioni sulle date d'una canzonetta o d'un film andante, ma la massa delle notizie precise non soffoca mai la tensione, lo spirito a contropelo, sicché il lettore, nei meandri delle note minute, persino fra un elenco di manoscritti, può imbattersi in improvvise aperture critiche di respiro generale. Sembra che i curatori si divertano a dribblare le attese del lettore. Walter Siti, Silvia De Laude e Franco Zabagli riescono in questo modo a impedire che il minuzioso e imponente apparato finisca per regolarizzare un'opera che si nutre d'irregolarità.

Il saggio sull'*Opera rimasta sola*, che chiuderà l'ultimo volume, risponderà al saggio con cui lo stesso Siti introduceva l'intera edizione: *Tracce scritte di un'opera vivente*. È chiaro il passaggio da uno sguardo a posteriori, che scopre nelle opere le tracce di un'azione viva, allo sguardo a priori, che alla fine del tragitto ricomincia da capo e s'interroga sul senso di una letteratura che riesce a conservare – ferita o arricchita – la sofferenza per l'assenza fisica del suo autore.

I volumi di cinema e di teatro si trovano idealmente al centro di questo tragitto. Quasi cinquemila pagine che nel loro insieme rappresentano forse il più imponente "caso di coscienza" dello spettacolo novecentesco, unico per la forza della sua frastagliata e contraddittoria indipendenza. È un autonomo e anarchico pianeta che oppone resistenza alla cosiddetta "società dello spettacolo", contrapponendole lo "spettacolo" nel senso forte della parola, come arte di lottare contro l'irrealtà quotidiana. A queste pagine, Walter Siti nega il riposo. Varianti e inediti le sommuovono. Particolarmente numerosi e significativi gli inediti teatrali. "Il lettore si meraviglierà forse – scrivono Siti e De Laude all'inizio della nota all'edizione del volume teatrale – di trovare ben sedici titoli, mentre il Pasolini autore di teatro è noto, di solito, per sette testi: le sei 'tragedie' e il giovanile dramma storico *I Turcs tal Friul*". Come introduzioni ai volumi, non ci sono tentativi di sistemazioni storico-critiche, ma le domande e le esperienze circospette e inquiete degli uomini dell'arte: Bernardo Bertolucci, Mario Martone e Vincenzo Cerami per il cinema; Luca Ronconi e Stanislas Nordey per il teatro. In questo volume, brilla per la sua assenza il famoso *Manifesto per un nuovo teatro* che Pasolini scrisse nel 1968, al quale molti per comodità riducono l'intero suo pensiero teatrale. In una parentesi alla fine della nota Walter Siti spiega perché sia stato edito lontano (nel volume *Saggi sulla letteratura e sull'arte*): "per non dare l'impressione di una necessaria dipendenza dei testi dalla teoria". E aggiunge: "semmai è la teoria che è derivata dai testi, caricandoli di desiderio politico ma anche irrigidendoli". Poche righe, per di più fra parentesi, ma che valgono un'introduzione. In *Per il cinema* troviamo una varietà da zibaldone: sceneggiature, progetti, appunti, polemiche, interviste, fumetti, trascrizioni dei dialoghi dei film di cui non resta la sceneggiatura completa, risvolti di copertina, frammenti di sceneggiature a più mani. Mai un *découpage*: "Quella che stiamo curando è l'edizione delle opere *scritte* di Pasolini (...) Non abbiamo neanche tentato di dare per iscritto un 'equivalente' del testo audiovisivo".



Teatro e cinema non vanno intesi come gemelli. Sono semmai contrapposti e speculari. Walter Siti ne aveva parlato nell'importante saggio *Il sole vero e il sole della pellicola, o sull'espressionismo di Pasolini* ("Rivista di Letteratura Italiana", 1989, n.1). Lì il discorso sul cinema si mostrava inestricabilmente legato a quello sulla poesia pasoliniana. E forse è da qui, da questa differenza profonda, che conviene partire per il nostro dialogo.

**Il volume teatrale si chiama normalmente *Teatro*. Quello cinematografico si chiama *Per il cinema*. Perché non *Per il teatro* e *Per il cinema*? oppure *Teatro* e *Cinema*?**

La giusta simmetria sarebbe stata allora "Testi teatrali" e "Sceneggiature cinematografiche"; ma, avendo voluto far entrare nei titoli i sostantivi "cinema" e "teatro", è stato necessario sottolineare che i testi del teatro pasoliniano sono effettivamente quelli che si trovano nel volume, mentre i testi del suo cinema sono i film, cioè testi audiovisivi che nei volumi non si trovano: noi del cinema abbiamo pubblicato i pre-testi, destinati a diventare una componente del più complesso testo filmico. Nonostante il faticoso esperimento registico di *Orgia*, alla fine del 1968, non esistono "testi scenici" pasoliniani di cui il testo scritto sia solo una componente. Il che non esclude (ma è ovvio) che alcuni di quelli che ho chiamato pre-testi abbiano una perfetta autonomia letteraria, e vivano pienamente anche senza il film che avrebbe dovuto "completarli".

**Mi pare che per il teatro Pasolini preferisse binari laterali. Cominciò a far teatro come attività all'interno di un processo pedagogico, scolastico. Da una parte, il lavoro teatrale come spinta in avanti del lavoro letterario, poesia a voce alta; dall'altro – quando si passa dalla pagina al palcoscenico – come attività destinata, almeno idealmente, a un ambiente a parte, degno, fuori dal teatro corrente (considerato abominevole e sprecato). Questo imprinting teatrale mi pare gli sia rimasto. In fondo, anche quando si impegna direttamente nel teatro, tenta di rivitalizzare la tradizione del teatro di scuola, nel senso più nobile della parola, del teatro "di circolo", d'accademia e "di movimento". Forse eccedo nel dare importanza al suo *Manifesto per un nuovo teatro*, ma in esso Pasolini rivitalizza l'idea-base di Alfieri. È uno specchio novecentesco – nel 1968 – del *Parere sull'arte comica in Italia* scritto da Vittorio Alfieri alla fine del Settecento, che cominciava più o meno così: "Per far nascere il teatro in Italia dovrebbero esserci prima gli autori, poi gli attori, e poi gli spettatori". Non ti sembra un'affermazione lucida e sarcastica che Pasolini avrebbe potuto far sua?**

Assolutamente sì. Un paio di volte, ragionando coi giornalisti dopo il semi-fallimento della regìa di *Orgia*, alla fine del 1968, si trova a dire una frase del tipo: "ho capito che al teatro bisognerebbe dedicare tutta la vita, altrimenti non significa nulla". Quando aveva cominciato nel cinema, a chi gli chiedeva quali fossero state le difficoltà, per lui principiante assoluto dietro la macchina da presa, rispondeva che in fondo nel cinema la "tecnica" è un mito, si tratta di quattro cosette che si imparano subito. Credo che la frase sulla vita intera da dedicare al teatro significhi due cose: la prima, che, come hai detto tu, ci sarebbe tutto da rifare, dagli attori al pubblico, e questo presupporrebbe un diverso assetto della società; la seconda, che lui stesso dovrebbe infilarsi in una "collaborazione creativa" con altre persone, presumibilmente in un "gruppo", che fermerebbe la sua perpetua corsa solitaria da un'esperienza espressiva all'altra. Un po' anche ci prova, seriamente, progettando un Centro di studi teatrali (che dovrebbe essere, secondo quanto scrive a Garzanti nell'aprile 1968, "oltre che teatro anche movimento culturale e in qualche modo politico"), chiedendo ai suoi amici di scrivere per il teatro, fondando il Teatro del Porcospino; ma gli passa subito, non è uomo da comunità creative.

**Nel cinema, invece, reinventa a partire dalle basi, dall'abbicci del mestiere.**

Sul set è lui il padrone assoluto, è molto diverso. La differenza fondamentale per lui è, credo, che il cinema si fa all'aperto e il teatro si fa al chiuso.

**Mica sempre.**

Infatti, i due soli momenti della sua opera, che io ricordi, in cui immagina di rifondare lo spazio scenico sono una poesia in cui progetta di montare il *Calderón* su un prato, ricostruendo come un teatrino unicamente le Meninas di Velázquez (con "brevi intervalli tra scena e scena consistenti / in campi lunghi in cui gli attori arrivano al centro / dell'immenso prato presso il bacino elettrico del Peschiera") e la scena dell'*Orestiade africana*, in cui il bellissimo ragazzo nero che impersona Oreste si inginocchia su una tomba all'aperto, mentre Pasolini stesso, con la propria voce, recita le parole di Eschilo. Si tratta, anche nel primo caso, di teatro fatto al cinema, come l'*Otello* di *Che cosa sono le nuvole?*, anche lì con uno sfogo finale sull'aperto. Nel cinema si *spia* la realtà (e questo dà un senso di onnipotenza), nel teatro la si dovrebbe *patire*, o scontare (e questo dà un senso di angoscia).

**Mentre alla radice del cinema di Pasolini c'è tutto quell'universo che può racchiudersi nella parola "corpo", con il suo sole di luce e il suo sole nero, nel teatro mi pare che prevalga una sorta di sistematica decorporizzazione (si può dire così?).**

All'inizio mi sembrava una contraddizione. Dicevo: ma come?, nel cinema va alla ricerca dei corpi e nel teatro, che ce li ha lì, sul palcoscenico, in carne e ossa... Non avevo riflettuto che in teatro un corpo in carne e ossa è un segno, ma continuando a essere un corpo vivo. Voglio dire che in teatro non poteva usare i corpi come *materiale*, come fa nel cinema dove in montaggio maneggia solo pellicola: avrebbe dovuto averci un rapporto più intimo e nello stesso tempo distaccato. Ronconi ricorda che Pasolini non approvò quando lui, nel *Candelaio*, mise sulla scena dei veri sottoproletari, tra cui Ninetto. Ma nella recensione che Pasolini fece al *Candelaio* di Ronconi si dice che quella era una buona idea, e si apprezzano quei corpi che "premono con violenza contro il tessuto ben teso e tonale dello spettacolo". Forse anche coi corpi a teatro avrebbe dovuto lavorare di frizioni e di dissonanze, come faceva con le parole in letteratura. Ma avrebbe dovuto, per far questo, maneggiare corpi di diverse classi sociali, più o meno educati alla recitazione; la grande occasione che mancò, forse, nel 1968, fu proprio quella di non aver saputo approfittare del corpo "teatrale" di Laura Betti e di quello più "naturale" di Luigi Mezzanotte. Nel 1965 aveva pur lavorato, in chiave grottesca, con la corporeità della Betti in *Italie magique*. Ma per la Betti il discorso sarebbe più rischioso e complicato: nello stesso Sessantotto aveva usato il masochismo della Betti per farla diventare una santa in *Teorema* (e la Betti l'aveva inteso fin troppo bene, se arrivò a scrivergli della "mia coglionissima nevrosi da *Teorema*... pensavo tu volessi un mio preciso suicidio"); il sadismo della Betti l'ha usato più tardi, nella dama di Bath del *Canterbury* (e Bertolucci, al tempo di *Salò*, la immaginò nella terribile infanticida Regina di *Novecento*). Ecco, forse per Pasolini usare il corpo degli attori a teatro avrebbe significato spingerli all'estremo confronto con se stessi, a giocare la propria vita sulla scena, a uccidere o a uccidersi.

**Nel suo teatro, tutto ciò che sta al di là del dialogo sembra astrarsi in un intreccio di sguardi che a volte carambolano da un personaggio all'altro, quasi il grado zero o la sublimazione**

▶

◀

**d'un intreccio di azioni fisiche (come Dante alla fine del *Purgatorio* e nel *Paradiso*). Similmente, le parole sono a volte punteggiate dal grido, come una voce che si fosse divisa il lavoro: non grida quando parla, non parla quando grida. Quei prolungati "Aaaaaah, aaaaaaah, aaaaaaaaaah" del Padre in *Affabulazione*. E una peculiarità del personaggio "borghese", come nel finale del film *Teorema*, oppure è il segno di un atteggiamento che riguarda il teatro nel suo insieme? L'Ombra di Sofocle risponde al Padre: "In fondo a questo lamento io ti compaio".**

Beatrice tira su Dante con gli occhi, sì, ma anche il demone Shahzaman, nel *Fiore delle Mille e una notte*, grida ai due amanti, prima di tagliarli a pezzi, "voi avete fatto all'amore con gli occhi". E in due episodi, poi tagliati, di *Porcile* il protagonista Julian sognava una scena di tortura in cui a una vittima ebrea vengono cavati gli occhi con un cucchiaio. L'amore con gli occhi è l'ultimo che si fa in un universo concentrazionario, e allo stesso tempo è l'amore più intimo, l'amore edipico in quell'universo concentrazionario che è semplicemente il mondo della Legge. L'ebreo-vittima, nei due episodi che dicevo, grida anche lui la sua brava serie di "ah", e confessa di amare il proprio carnefice.

Qui il discorso si farebbe lungo, e forse divagante, ma dammi qualche minuto: fin da quando ha cominciato a scrivere testi teatrali, a sedici anni, Pasolini ha concepito il teatro come un recinto in cui un poeta è prigioniero delle catene edipiche e sogna di liberarsene facendo la rivoluzione. Si può dire che questo perimetro non è mai cambiato, nemmeno nel suo teatro "maggiore". I suoi borghesi sono prigionieri della perversione e non possono uscire dalla combinatoria edipica come non possono uscire dalla propria classe. Ma ho l'impressione che si capisca poco del suo teatro fin che si continua a pensarlo in termini psicologici: il sadomasochismo non è che la metafora di una "rifondazione metafisica". Pasolini non è parmenideo, è pascaliano. Dio non stabilisce l'Essere, anzi l'Essere persiste in quiete fin che Dio è distratto, appena Dio si sveglia distrugge l'Essere e lo trasforma. C'è un passo di *Bestemmia*, il poema in forma di sceneggiatura che pubblicheremo l'anno prossimo, in cui Dio dice: "La parte di me che è nel carnefice / ha deciso di uccidere la parte di me che è nelle vittime". Il rapporto vittima-carnefice è concepito come un parziale suicidio che Dio commette per rinnovarsi. E per questo che la vittima *deve* essere complice del carnefice: perché la coppia vittima-carnefice garantisce il movimento perpetuo della Vita. Il dio che non si suicida è semplicemente Atena, la dea che non sa niente di genitori e figli.

**A me pare che la Ragione compaia nel teatro di Pasolini come in una sorta di *morality play* alla cui mitologia di fondo non si può credere più. La Ragione come consolatrice, una *consolatrix afflictorum*, una Madonna impotente. È per questo che il vero interesse per il teatro si restringe, in Pasolini, alla tragedia?**

No, non per questo: l'impotenza della Ragione non necessariamente è tragica. Lui poi ci ha anche provato a fare teatro-cabaret, e forse l'avrebbe divertito. Il fondo del suo teatro mi pare tragico a un livello superficiale, perché è il luogo dei sensi di colpa. A un livello più profondo, se fosse vero il discorso che ho fatto prima, sul sadomasochismo come garante della forza vitale e fondazione metafisica della Vita stessa, allora si potrebbe forse ricordare che la tragedia è, per eccellenza, fondatrice.

**È per questo che le persone veramente appassionate del teatro di Pasolini sono coloro che lavorano fra le scene, più che gli spettatori? Nel caso del suo cinema non accade quasi l'opposto? Nel cinema, come nella letteratura, Pasolini interviene in maniera straripante, affronta e scombussola i generi, devasta e crea. Ricrea. Nel teatro, invece, si concentra sul genere tragico. Certo, traduce anche Plauto, ma è la tragedia che lo occupa.**

Con una di quelle contrapposizioni facili che sono sempre un po' false, si potrebbe dire che lo spazio claustrofobico del teatro è l'inferno di Pasolini, mentre il cinema è il suo paradiso. Nel teatro "fa i conti" con Dio, mentre nel cinema si gode da turista le opere di Dio. Paradossalmente, credo che la ragione per cui gli addetti ai lavori sono interessati al teatro di Pasolini è che "sentono" che lui odiava il teatro.

**Che poi paradosso non è. Tutta la grande tradizione del teatro novecentesco si radica nel rifiuto, nell'insofferenza, spesso proprio nell'odio per il teatro corrente, sistematico: da Craig a Stanislavskij, dalla Duse a Mejerchol'd, da Brecht e Artaud a Grotowski.**

Il cinema invece lo amava, e gli spettatori, anche quando il film è difficile e problematico, si sentono un po' in vacanza.

**Nei tuoi saggi mi pare che tu veda il cinema di Pasolini come una grande terra di confine, il luogo in cui lui sperimentava – e noi possiamo osservare – il modo in cui la sua vita trapassava nella composizione artistica e viceversa. Il cinema, insomma, non come *uno* dei suoi campi d'attività, ma come intermondo nel quale tutto ciò che appartiene a Pasolini uomo e a Pasolini autore può trovare una sua precaria unificazione. Sto esagerando?**

Sì, stai esagerando. Il cinema è la continuazione della sua poesia con altri mezzi e, d'altra parte, fa esplodere la sua narrativa portandola a liberarsi della buona coscienza veristica. Il cinema è il vettore della sua libertà. Ma c'è un altro nodo, quello della filologia, della logica, e in ultima analisi della verità, che precipita piuttosto, in alcuni suoi studi degli anni cinquanta, nel faticoso rapporto con il marxismo e, appunto, nel teatro. C'è sempre in Pasolini un bisogno di sentirsi "padrone" che si soddisfa nel suo essere *flâneur*, ma c'è poi sempre, anche, un'esigenza di sistematicità e una voglia di cogliere in fallo la propria ipocrisia (insomma, una "pesantezza") che è, per esempio, nel fondo dei suoi romanzi non finiti se fossero finiti. Anche il suo teatro, in fondo, è un'opera non finita.

**Perché qui non può agire da "padrone"?**

Il *flâneur*, il padrone, è il Poeta (i suoi famosi saggi *en poète*): perfino il suo Cristo è un Poeta, e non una delle tre persone della Trinità. Il Poeta ha l'unico compito di camminare con energia, lasciandosi alle spalle i piagnistei. E l'unione di vittima e carnefice, ne incarna entrambi i ruoli; quando la solidarietà con la vittima diventa sterile, ha pieno diritto di identificarsi col carnefice, se questo porta nuova gioventù. Nel 1974, questo compito e destino del Poeta viene discusso e *patito* nel teatro (in *Bestia da stile*) mentre viene intuito e *agito*, con intrepida inconsapevolezza, in quell'atroce "casting" che sono i primi quindici minuti di *Salò* (il film, quanto al resto, più teatrale di Pasolini).

**C'è il teatro. C'è il cinema. E poi c'è, come terzo vertice d'un triangolo, l'attore. Per Pasolini, ovviamente, il problema dell'attore non è essenzialmente quello di "saper recitare". Nel caso del cinema l'ha più volte ripetuto. In linea di principio, gli interessava la persona "così com'è". Ma le cose non mi sembrano così semplici. Si potrebbe dire, schematizzando, che lui distingueva fra tre tipi di "attore": le persone riprese così come sono (ma riprese, non esibite); la persona che si esibisce, che coincide con l'attore professionista medio, e coincide con l'inautenticità del "borghese". E poi coloro che hanno come una seconda natura, sulla cui pelle – come dice per Totò – affiora un modo d'essere che non è la quotidiana realtà, né la finzione scenica, ma una persona ulteriore, fatta ad arte ma non più artificiale: Totò, Silvana Mangano, Maria Callas, Laura Betti, Carmelo Bene, Julian Beck, Memo Benassi, Anna Magnani, Orson Welles. Li immaginava come una sorta di archetipi. E fra gli archetipi poneva Chaplin. Si tratta di "persone" particolarmente "compiute", e quindi non sostanzialmente diverse da persone come Sandro Penna o Natalia Ginzburg, o sua madre, o Gadda? Oppure c'è una differenza sostanziale? Si può parlare di una tecnica che diventa (seconda) natura e quindi rende complessa la trasparenza della persona?**

La tripartizione che fai assomiglia molto a un'altra tripartizione, antropologica, che Pasolini ha teorizzato più volte: ci sono i "semplici", che ama, poi ci sono i borghesi, che odia, poi ci sono i suoi amici intellettuali (che ama), cioè quelli che a forza di cultura acquistano una "semplicità seconda". C'è una buffa poesia, del 1963, in cui si immagina che durante una partitella al Trullo i ragazzi che giocano abbiano "la faccia" di Francesco Leonetti, di Elsa Morante, di Cesare Garboli ecc. Sono gli stessi amici a cui chiede, quando gira, di fare delle parti nei suoi film. Così come vuole un "poeta" per Cristo (e trova poi uno studente anarchico) una volta che ha deciso che il corpo di Cristo non può essere quello di un sottoproletario come Stracci (che può tutt'al più rappresentare un "finto" Cristo). Se ne ricava, insomma, che il corpo degli intellettuali "poetici" è il corpo dei sottoproletari illuminato dalla consapevolezza. Anche nel *Manifesto per un nuovo teatro* sostiene che i suoi attori dovranno essere degli intellettuali. Non credo che pensi a una tecnica, pensa piuttosto a delle negazioni: attori che "non siano" borghesi. Che per una loro forza, tra sacra e infantile, distruggano in se stessi la propria borghesia. Anche Marilyn Monroe, nella poesia che le dedica, si salva in quanto "bambina".

**M'ha colpito il fatto che tu, sia nel saggio sull'espressionismo di Pasolini che in quello introduttivo all'edizione di *Tutte le opere*, quando sei vicino alla conclusione tiri fuori il problema dell'attore come un paradigma per andare al di là... Di che cosa? Lo tiri fuori, in ambedue i casi, fregandotene del problema della recitazione. Ti interessa ciò che dalla pratica recitativa pianta radici in un prima e in un dopo, in una continuità che fa ponte sul susseguirsi degli spettacoli. Nel primo caso ti riferisci alla nozione di "pre-espressivo" che sta alla base dell'Antropologia Teatrale; nel secondo utilizzi la nozione di "spettacolo continuo" che trovi nel libro di Mirella Schino su Eleonora Duse. È evidente che qui quel che ti interessa non è il teatro o il cinema, ma l'attore come punto di partenza.**

Mi interessa il bisogno che Pasolini ha di "caricarsi di energia", come un attore, e di usare poi quest'energia per "elettrizzare" le opere in cui si esprime. Non è (solo) narcisismo: è una strategia per competere col successo, per non uscirne trivializzato. Comporre un simulacro di sé che attiri i media come uno specchio ustorio e sappia dirigere i raggi verso l'opera da farsi. (Che è poi anche un modo per rinchiudersi in casa, per nascondersi: il suo modo di dormire, con le *Boules Quies* nelle orecchie). Più sottilmente, è anche una pratica che investe lo statuto del testo. Come Eduardo, sul palcoscenico, sembrava che non recitasse e che fossero gli attori minori a recitare intorno a lui, così nelle ultime opere di Pasolini si ha l'illusione di una indifesa nudità biografica che è invece calcolo e forma ulteriore. Solo che la strategia era pericolosa, e Pasolini la eseguiva per istinto o poco più – non ne aveva fatto una scienza.

**Ti ripeto la domanda: un punto di partenza? Per andar dove? L'hai sentita l'intervista di Adriano Sofri nel carcere? Lui a un certo punto parla dell'ipocrisia di chi sostiene che il carcere serva a rifarsi una vita. Poi, quasi in un soprassalto, pone sotto la sua lente l'espressione "rifarsi una vita" e osserva che è naturale che le attività teatrali, nel carcere, siano tanto piene di senso, perché sono "rifarsi una vita" là dove dei valori della vita si nega praticamente tutto. Rifarsi una vita? Immagino di vedere in fila le figure che lui – Pasolini – ha impersonato in film suoi e non suoi; le figure significative, i personaggi: Leandro detto "er monco" ne *Il gobbo* di Lizzani (1960). Un capetto malavitoso. Un'immagine esibita e provocatoria che – se ricordo bene – venne poi usata nelle falsificazioni dei giornali di destra quando si trattò di montare lo scandalo sulla sua supposta criminalità. Poi Don Juan, il prete guerrigliero, amaro, quasi disperato, che fa la guerra nel momento stesso in cui la condanna come un'infamità, nel Messico improbabile di quel bruttissimo film – sempre di Lizzani – che è *Requiescant* (1967). Tanto brutto quanto interessante come documento. Sempre nel 1967, il Grande Sacerdote nel suo *Edipo re*. Dice le parole con cui Sofocle apre la tragedia. Impersonerà Chaucer ne *I racconti di Canterbury*, nel 1972. L'anno prima, aveva impersonato un "allievo di Giotto" ne *Il Decameron*. Quest'ultima, accanto a quella del prete guerrigliero rigido, impacciato, ma col fuoco nero negli occhi, mi pare la sua finzione più significativa. Recita l'artista come un uomo d'azione, un guerriero (credo che si rifaccia a Toshiro Mifune ne *I sette samurai*). Se le mettessimo in fila, non ti pare che avremmo un grande autoritratto di Pasolini? Ma nel momento stesso in cui te lo domando, mi pare che sarebbe anche un similvero tanto appropriato da nascondere qualcosa d'essenziale.**

Ce ne sono altre, di icone di Pasolini, nel suo cinema. Due soprattutto me ne ricordo: lui che, sul campo del Bologna, intervista Pascutti, Bulgarelli e Pavinato chiedendogli a che serve la forzata castità dei ritiri – e lui che, a Bombay, chiede di incontrare un intoccabile per, si direbbe, paragonarsi con lui. Non c'è solo il guerriero, voglio dire, c'è l'introverso che trema di desiderio (culmine ideale sarebbe stato quello, formidabile, della cornice poi non girata del *Fiore delle mille e una notte*: l'autore che, senza schermi "colti", bacia tre ragazzi arabi e da ogni bacio scaturisce un segmento narrativo). E poi c'è una delle foto che gli ha fatto Pedriali a Chia: Pasolini nudo che disegna, accoccolato a terra, il profilo di Longhi. Aggressiva esibizione di sé e, insieme, torre d'avorio della cultura.

Ma soprattutto, quel che resta escluso in questa galleria di immagini esibitive è quello che vorrei chiamare il "silenzio del romanziere". Moravia l'aveva detto, al tempo della poesia sugli studenti di Valle Giulia: "Un romanziere non dovrebbe mai dire subito e immediatamente quello che sente. Un poeta sì". Un romanziere ha l'obbligo del silenzio, perché deve organizzare una struttura che dia voce alle ragioni e ai torti di tutti. Un romanziere non può esibirsi, perché i suoi personaggi si intimidirebbero, e non gli si abbandonerebbero più con fiducia. Questo "diritto al silenzio" Pasolini non l'ha esercitato quasi mai, ma deve averlo rimpianto tante volte. ■

*Pasolini*

## *Per un cinema indigesto*

# Dare tutto senza concedere nulla

di Norman Gobetti

Sperimentano modi per dividere la verità e per porgere la mezza verità che rimane attraverso l'unica voce che ha la borghesia per parlare: la voce che contrappone un'ironia umiliante a ogni ideale, la voce che contrappone gli scherzi alla Tragedia, la voce che contrappone il buon senso degli assassini agli eccessi degli uomini miti". Basterebbe questo accenno di analisi della televisione (del 1963, in *La rabbia*) per ricordare con quanta forza politica, con quale esattezza si sia espressa l'opera-vita di Pasolini. E tuttavia si è verificata dopo la sua morte un'inquietante canonizzazione della sua figura di intellettuale, e si è diffuso nel linguaggio giornalistico e politico una specie di Pasolini in bignami buono per tutti, un repertorio di passi celebri presto divenuti esausti luoghi comuni. L'uscita quest'anno dei due volumi dei "Meridiani" dedicati agli scritti di Pasolini per il cinema e del film di montaggio di Laura Betti *La ragione di un sogno* rappresentano allora innanzitutto un'occasione per ritrovare Pasolini al di là delle frasi fatte.

Il film di Laura Betti sembra nascere proprio dall'esigenza di liberarsi dalla vischiosità di questa melassa. Quindi niente lucciole, niente Valle Giulia, niente mutazione antropologica, niente dietrologie, ma piuttosto un Pasolini dolce e problematico, sensuale e curioso, addirittura sorridente ("Io sono di natura molto allegra e molto gaia", dice in un'intervista), che è certo il Pasolini più trascurato e forse indigesto.

Certo dalla *Ragione di un sogno* traspare tutta l'intensità di una lunga e viscerale amicizia, ma non si tratta solo di questo. Il film è composto da una grande varietà di materiali visivi e sonori, unificati da un filo conduttore poetico, in cui ricorrono, grazie anche a liberi interventi elettronici sugli originali, alcuni motivi iconografici: il sole, i bambini, il deserto, la spazzatura, i fiori... È evidente come le scelte di montaggio operate da Laura Betti sul materiale d'archivio – molto diverse ad esempio dal più didascalico *Pasolini racconta Pasolini* prodotto da Rai Educational e distribuito l'anno scorso in videocassetta da Einaudi – si ispirino all'idea già pasoliniana secondo cui il cinema non è che un altro linguaggio poetico, una lingua "che esprime la realtà attraverso la realtà".

Pasolini sottolinea spesso come per lui il cinema sia uno spazio di felicità, scoperto nel momento in cui la lingua scritta lo poneva di fronte a contraddizioni angosciose. Se infatti fino agli anni cinquanta "tutto poteva, nella poesia, avere una soluzione" (*Poeta delle Ceneri*, 1966-67), a un certo punto è la stessa lingua italiana, la lingua che parla la borghesia, a divenirgli odiosa. Il cinema apre allora una nuova speranza, permette un'immersione nella realtà che dà al regista "una forma di ebbrezza che, forse, ha un fondo mistico-sensuale-religioso" (da un dibattito del 1969). Nel cinema può infatti manifestarsi, grazie all'irriducibile realtà non verbale dei corpi e dei volti, una sempre rinnovata utopia, quella di comunicare il "senso" al di là del "significato".

Nei due "Meridiani" *Per il cinema* è ora possibile seguire in tutta la sua complessità il continuo farsi e disfarsi di quest'utopia nei quindici densissimi anni che intercorrono tra *Accattone* e *Salò*. Rileggendo una dopo l'altra, nell'ordine in cui vennero scritte, sceneggiature realizzate e non realizzate, si ricostruisce nei dettagli un percorso per alcuni versi sorprendente, e acquistano rilevanza, accanto alle opere più note, alcuni testi meno fortunati ma decisivi. Particolarmente istruttivo è ad esempio trovare il trattamento del *Padre selvaggio* (che Einaudi pubblicò nel 1975 e che non divenne mai film) incastonato tra *Mamma Roma* e *La ricotta*, quindi praticamente agli esordi (1962) dell'attività cinematografica.

Da questo testo così contestualizzato si capiscono molte cose: innanzitutto quanto breve sia stata nel cinema di Pasolini la fase dedicata alla rappresentazione mitico-realistica delle borgate romane, e quanto precoce l'interesse per il terzo mondo (il 1962 è anche l'anno dell'*Odore dell'India*), e poi quanto ambivalenti e complessi fossero in lui i sentimenti legati alle realtà prodotte dalla decolonizzazione. Confrontando *Il padre selvaggio* con il contemporaneo *La rabbia* e con il successivo *Uccellacci e uccellini* (1966), si può seguire il progressivo incupirsi della visione del rapporto tra intellettuali progressisti europei e "popoli africani" in via di emancipazione. Tanto nel *Padre selvaggio* quanto nella *Rabbia*, si avverte la speranza che l'idealismo politico e la raffinatezza culturale europea possano entrare in comunicazione con la semplicità, la purezza, la grazia e l'umiltà che Pasolini trova nei popoli africani come in precedenza le aveva trovate nei contadini friulani e nei sottoproletari delle borgate. E il veicolo di questa comunicazione è in entrambi i casi la poesia, che nella *Rabbia* attribuisce un senso politico alle immagini dei rivolgimenti storici in corso ("gioia dopo gioia, / vittoria dopo vittoria!"), e nel *Padre selvaggio* è l'unico linguaggio che l'insegnante europeo riesce a condividere con il suo allievo africano, ed è per quest'ultimo l'unico modo possibile per riscattarsi dalla violenza in cui è immerso.

Ciò che qui più sorprende, perché contrasta con l'immagine stereotipa di un Pasolini monoliticamente avverso alla modernità, è l'identificazione, seppur sofferta, dell'autore con i valori dell'idealismo democratico e illuminista. Questa visione illuminista, che si ritrova anche nel coevo *Comizi d'amore*, già in *Uccellacci e uccellini* sembra entrata in crisi. La sceneggiatura originale del film prevedeva una struttura tripartita, in cui l'episodio francescano e quello del corvo parlante erano preceduti da un feroce apologo in seguito espunto, *L'uomo bianco* (di cui pure vennero girate alcune scene, in parte inserite da Laura Betti nel suo *La ragione di un sogno*). Nell'*Uomo bianco* un domatore di circo che incarna l'intellettuale francese *engagé* (interpretato da Totò) cerca di inculcare in un'aquila, archetipo della nobile e inafferrabile alterità del terzo mondo, i fondamenti della civiltà occidentale (tra cui "ridurre sempre tutto a modeste proporzioni, e metterci sempre un po' d'ironia"). I suoi tentativi falliscono miseramente, e questa volta neanche la poesia riesce a incrinare l'ostinata indifferenza dell'aquila, che si limita a dire: "Io prego". Al domatore sconfitto non resta che fuggire verso "solitudini silenziose ed eccelse", e lì spiccare il volo, divenendo lui aquila. Si assiste insomma a un totale rovesciamento di prospettiva: di fronte all'altro le parole dell'intellettuale europeo sono consumate e inservibili; l'unica prospettiva è il silenzio, e il deserto, come sarà poi ancora in *Teorema* (1968).

*Il padre selvaggio* rivela inoltre come per Pasolini il passato arcaico non abbia rappresentato solo un mito estetico e un rimpianto nostalgico, ma anche una condizione da cui riscattarsi, "una tradizione selvaggia, grondante sangue e pervasa dal terrore" (*Nota per l'ambientazione dell'Orestiade africana*, 1968-69). Pasolini non si è mai pacificato su questo punto, non si è mai accomodato, come vorrebbe certa vulgata successiva, in un semplicistico "si stava meglio quando si stava peggio", e nel suo cinema si esprime una continua lacerante indagine sull'intrecciarsi di ragione e mito, storia e preistoria (e per lui il neocapitalismo era, già in *La rabbia*, una "nuova Preistoria"): sarà tra l'altro il contrasto tra Furie ed Eumenidi negli *Appunti per un'Orestiade africana* (1969) e in *Medea* (1970).

Ed è proprio nella difficoltà a risolvere la contraddizione tra amore estetico-sensuale per il passato e solidarietà con le lotte per l'emancipazione dei popoli che va forse individuata la radice del bisogno che aveva Pasolini di esprimersi attraverso il cinema. Nel cinema infatti questa contraddizione può non essere risolta, può essere lasciata come sospesa in una poetica e idiosincratica articolazione di erotico e politico che, se rinuncia alla linearità del "messaggio", trova però una sua sintesi in un idioletto che ha qualcosa di rivoluzionario: "Solo una nobile broda / d'ispirazioni miste, demistifica, / se miracolosamente il caos approda // a una plastica chiarezza..." (*Progetto di opere future*, 1963). Questa "plastica chiarezza" in Pasolini si incarna in un linguaggio cinematografico rigoroso, lontano tanto dal cinema commerciale quanto dall'avanguardia, fondato su una personale iconografia e su alcune semplici ma inflessibili regole: "Quanto al mio stile, anche il più sprovveduto osservatore potrebbe accorgersene, è frontale, rigido, ieratico: non ci sono piani sequenza, non ci sono entrate e uscite di campo, non ci sono personaggi di profilo o di quinta, non ci sono attacchi diretti di montaggio sullo stesso asse" (da un articolo del 1973 per il "Corriere della Sera").

Oltre al *Padre selvaggio*, Pasolini progetta vari altri film che non realizzerà. Nei "Meridiani" si possono ora leggere molti soggetti caduti nel vuoto, ma quelli giunti a uno stadio prossimo alla sceneggiatura definitiva sono sostanzialmente due, e risalgono entrambi all'ultimo periodo del cinema pasoliniano. Si tratta di *San Paolo* (pensato nel 1966, scritto nel 1968, rivisto nel 1974 e pubblicato da Einaudi nel 1977) e di *Porno-Teo-Kolossal* (pensato nel 1966-68 e scritto nel 1973-75). I due progetti hanno molto in comune. Sono entrambi film "teologici", ed entrambi testimoniano della lunga durata del tormentato rapporto di Pasolini con il cristianesimo, e dell'esito cui questo rapporto finì per giungere.

Se già in *Accattone* (che si conclude con Cartagine ammanettato che si fa il segno della croce) e in *Mamma Roma* (in cui Ettore muore in carcere crocifisso al letto di contenzione) Pasolini gettava sul sottoproletariato uno sguardo evangelico, con *La ricotta* e con *Il Vangelo secondo Matteo* la figura di Gesù si pone senza più mediazioni al centro del cinema pasoliniano. E per un momento tutto sembra tenersi insieme. Il Gesù di Pasolini, che "dà tutto senza concedere nulla", è sovversivo e nello stesso tempo ben accetto ad alcuni settori della Chiesa. La sceneggiatura del *Vangelo* (dedicato "alla cara, lieta, familiare memoria di Giovanni XXIII") viene sottoposta alla revisione dei padri della Pro Civitate Christiana di Assisi, che propongono poche modifiche, prevalentemente di carattere filologico, tutte accolte dal regista.

Anche per il film successivo, *Uccellacci e uccellini*, in cui è centrale la figura di San Francesco, Pasolini chiede alla Pro Civitate Christiana un parere. Questa volta le reazioni sono più caute: "Se lei è tuttora dell'idea espressami l'altro ieri di voler parlare della 'religione' (cioè quello che lei intende: mistero e morte) senza attaccare o ridicolizzare il cristianesimo, dovrà adottare delle decisioni radicali, togliendo tutte le parole e immagini che sono pertinenti al cristianesimo o anche lontanamente l'adombrano" (lettera di Lucio S. Caruso del 7 ottobre 1965). Alla fine si troverà un accordo, e i padri non faranno mancare la loro approvazione, ma nel frattempo qualcosa si era rotto. Nell'apologo di frate Ciccillo e frate Ninetto che evangelizzano falchi e passerotti ma non possono evitare che i primi divorino i secondi, l'amore per la parola di Cristo e il dubbio sulla reale portata rivoluzionaria dell'operato cristiano si mantengono in un fragilissimo equilibrio.

E a partire da *Edipo re* (1967) l'interesse di Pasolini si sposta su concezioni del sacro più arcaiche, dapprima quella prestorica della Grecia tragica riletta alla luce dell'antropologia (che tornerà anche in *Medea*), e poi quella vetero-testamentaria. Così in *Teorema* il visitatore misterioso interpretato da Terence Stamp "non è identificabile con Cristo; è se mai Dio, il Dio Padre" (intervista dell'autunno 1968), e la sua visita sovverte ma non salva. E nella *Sequenza del fiore di carta* (1969) Dio fa morire il protagonista per punirlo della sua innocenza: "Gli innocenti saranno condannati, perché non hanno più il diritto di esserlo".

Qualcosa è cambiato. Nel 1967, nell'introduzione alla sceneggiatura di *Edipo re*, Pasolini scrive: "Anch'io sono un borghese, una merda, convinto che la sua puzza sia non solo un profumo, ma l'unico possibile profumo del mondo. Anch'io sono dotato quindi delle connotazioni dell'estetismo e dell'umorismo, le connotazioni tipiche dell'intellettuale piccolo borghese (...) L'estetismo e l'umorismo hanno dunque presieduto alla scelta dei momenti tipici della vita di Edipo". E l'anno successivo (sul "Tempo", nella rubrica "Il caos"): "La disperazione è oggi l'unica reazione possibile". C'è già qui in nuce l'inferno dell'assenza d'amore di *Salò*.

Quando dunque, in *San Paolo* e in *Porno-Teo-Kolossal* – che trasferiscono nella contemporaneità rispettivamente la storia dell'apostolato di Paolo e quella del viaggio di un Re Mago guidato dalla stella cometa –, il cinema pasoliniano torna a confrontarsi con il cristianesimo, il contesto è molto diverso. Pasolini si identifica ora con l'"anarchia apocalittica" del cannibale di *Porcile* (1969), un "santo della contestazione globale" (così in alcuni appunti sul film; ma "anarchici", e apocalittici, saranno anche i quattro signori di *Salò*...), e in San Paolo vede "un prete", l'ambiguo fondatore di un'Istituzione, nelle cui parole traboccanti di poesia l'ardente santità dell'illuminato si rovescia di continuo nel suo contrario, nell'opportunismo dell'uomo di potere. Se realizzato, *San Paolo* sarebbe stato un film senza soluzione, indecidibile, il regno dell'ossimoro.

Anche *Porno-Teo-Kolossal*, che al momento della morte Pasolini era in procinto di girare davvero, non sarebbe stato un film facile. Alla ricerca del Messia, il Re Mago e il suo servo Nunzio (dovevano essere Eduardo De Filippo e Ninetto Davoli) attraversano una serie di città che incarnano differenti utopie: Sodoma, utopia della mitezza; Gomorra, utopia della violenza; Numanzia, utopia del socialismo. Sodoma e Gomorra vengono distrutte da Dio, e gli abitanti di Numanzia si suicidano lasciando la città in mano ai fascisti. Giunto al termine del viaggio, il Re Mago scopre che il Messia è già nato e già morto. Muore anche lui, e viene portato in paradiso. Ma anche qui lo attende una sorpresa. Il paradiso non c'è più. E Nunzio gli dice: "Nun esiste la fine. Aspettiamo. Qualche cosa succederà". ■

# Narratori italiani

## Notizie dal Gruppo 63

di Lidia De Federicis

Gli editori Piero Manni e Anna Grazia D'Oria pubblicano un bilancio della nostra cultura letteraria nell'*Atlante del novecento italiano*: settantaquattro fotografie di autori, scattate da Giovanni Giovannetti e introdotte da un'intervista di Erminio Risso all'intellettuale che li ha selezionati. Qui Edoardo Sanguineti non spiega solo i criteri della scelta odierna, ma ripassa colloquiando le proprie convinzioni, quelle che ispiravano già l'antologia fatta per Einaudi nel 1969, di cui la principale è l'idea "di un Novecento come secolo, fondamentalmente, delle avanguardie". I settantaquattro presenti, da Alvaro a Zavattini, appaiono disposti secondo il più esterno e piatto degli ordini, l'ordine alfabetico. Senza gerarchie, senza una cornice di raggruppamenti manifesti movimenti. Ciascuno, scelto per la sua rappresentatività storica e non di pura letteratura, risulta poi immesso nella casualità dell'alfabeto da cui tuttavia sembrano esaltate la mescolanza di scritture e il disfacimento dei modelli che sono nel programma dell'ordinatore: Arbasino, metti, se ne sta a fianco di Argan, il gergale Caliceti con Calvino, l'etnologo Lanternari con Luzi poeta.

Dei fotoritratti di Giovannetti, un repertorio che è un vero paesaggio, una forma visiva della critica, non si può dire che bene. Giovannetti ci consegna la memoria delle facce, testi storici anch'esse. Faccia d'artista o faccia d'intellettuale, i due volti congiunti del secolo: indimenticabili gli occhi spiritati di Adriano Spatola (1941-1988), un poeta rimasto fuori dell'antologia einaudiana; e insostenibile ormai la nota postura fint'infantile di Nove a cavalcioni del suo rospo di plastica.

Dell'intervista a Sanguineti bisogna invece dire che ha il pregio di un'accentuata semplicità, di un'affabilità didattica ben riuscita che, mentre semplifica il quadro teorico, ce ne restituisce, stretta all'essenziale, la sostanza provocatoria. Presentandosi l'*Atlante* con l'aspetto di sontuoso indice di un'eventuale antologia, è ovvio che Sanguineti vi esprima anche un parere sulle antologie. Che cosa pensa, domanda Risso, dei molti critici secondo i quali è assurdo puntare sulle presenze e sulle assenze? Risponde: "Sono profondamente convinto che le presenze e le assenze siano un criterio decisivo. L'antologia è un gioco culturale che ha una regola molto precisa, fondata su inclusione ed esclusione". E dall'antologia all'ideologia, spostandosi verso le massime questioni, che ne pensa della fine delle ideologie? Risponde da chierico ostinato nella propria identità: "L'ideologia della fine delle ideologie ha segnato culturalmente la fine del comunismo, in modo che non ci sia altro che capitalismo, trascinandosi dietro ogni pensiero critico perché, nella storia attuale, non esiste altro pensiero critico al di fuori del materialismo storico".

Intanto Feltrinelli pubblica, sempre a cura di Risso, la nuova edizione di *Ideologia e linguaggio*, un libro di rilievo nella milizia poetica di Sanguineti. Uscito nel 1965 e poi ampliato e ristampato nel 1970. Questa terza edizione riproduce la versione del 1970 con l'aggiunta di un insieme di dodici pezzi dispersi, il più antico, a proposito di Butor, uscito nel 1959 su "Il Verri", il più recente, a proposito di Palazzeschi, preparato per un convegno fiorentino del febbraio 2001.

Il Novecento è stato il primo secolo del cinema e Sanguineti, in un intervento messo a chiusura del volume, ne trae appoggio alla sua lettura avanguardistica: "Questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio". Abbiamo appreso dal linguaggio della moviola a cogliere ogni messaggio verbale come un "montaggio verbale". Dunque, a questo mondo "non c'è che sintassi". Ma non è la sintassi dei modelli grammaticalizzati.

Intanto Archinto pubblica uno strano titolo, *Esoterico biliardo*, dell'unica donna che la storia letteraria colleghi ufficialmente al Gruppo 63: Giulia Niccolai, nata a Milano nel 1934, e vissuta dappertutto, anche in India, e per anni a Mulino in una casa di campagna dell'Appennino parmense. Fotografa e traduttrice (di Gertrude Stein), scrittrice in prosa e in verso, legata a Spatola da undici anni di "convivenza sentimentale" e assieme a lui nella fondazione della rivista "Tam tam" e di un'omonima collana di poesia sperimentale; monaca buddista dal 1990. Chi è interessato alla cultura che si diramava attorno alla neoavanguardia, troverà nei tredici capitoli del *Biliardo* un profilo di Manganelli, un ricordo di Spatola, l'eco di un lavoro di amici, di una disperazione, di una personale evasione.

L'*Esoterico biliardo* allude a una geometria segreta di epifanie e coincidenze, e al ribaltarsi della casualità in causalità, secondo quel che spiega la *Nota* dell'autrice. Chi cerca viaggi nello spazio psichico, li può trovare nel suo libretto. Ma basta essere semplicemente sensibili al miraggio di un mondo non affannato per farsi turbare dalle parole di Giulia Niccolai quando racconta della vita quotidiana e dell'attrito che la rende " così simile alla carta vetrata". O della sua esperienza di una "trivella interiore" , che è il modo in cui agiscono su di lei i mantra detti con animo concentrato. Una specie di trivella che acquieta "l'incessante pollaio mentale delle nostre rimostranze e insoddisfazioni". L'attrito di carta vetrata nella vita di relazione, l'incessante pollaio nella mente. Si può star peggio? ■

### Pasolini

Enzo Siciliano è l'autore nel 1978 di una drammatica *Vita di Pasolini* (Rizzoli), uscita in nuova edizione aggiornata nel 1995 (Giunti).

## *Antologia della narrativa breve*

## Ecco il Romanzo

di Filippo La Porta

**RACCONTI ITALIANI DEL NOVECENTO**
a cura di Enzo Siciliano
*3 voll., pp. XXXV-5770, Lit. 285.000, Mondadori, Milano 2001*

Un fantasma si aggira silenziosamente tra questi racconti del Meridiano curato da Enzo Siciliano: il fantasma scomodo del Romanzo, del Romanzo Italiano che non c'è, e lo stesso curatore dovrà a un certo punto farci i conti. Ma prima di affrontarlo anche noi, tentiamo di descrivere sommariamente i tre volumi dell'antologia. Si tratta di una ponderosa selezione di quasi trecento racconti, di varia lunghezza, dagli inizi del secolo scorso fino alla narrativa recente (per un totale di seimila pagine), con una serie di corrispondenti "medaglioni" sugli autori stessi, oltre a un utile apparato bio-bibliografico messo a punto da Luca Baranelli.

Inevitabile dunque il rischio di appiattimento critico, per cui si usa quasi lo stesso lessico, e finanche lo stesso spazio di pagina, per Italo Svevo o per Aurelio Picca (Orwell consigliava sobriamente di anteporre alle recensioni, quasi come "servizio" verso il lettore, il tipo di categoria cui si pensava appartenesse il libro recensito: A, B, C...). Peraltro i ritratti dei singoli scrittori si ammirano per incisività e nettezza di giudizio. A volte Siciliano – che ha un finissimo orecchio musicale – sembra assecondare troppo la sua stessa "facilità" di lingua e di canto, con qualche espressività un po' leziosa (la prosa romanzesca "fradicia di risorse gergali"...), ma va a suo merito l'aver intrecciato i doveri dell'informazione con una presa di posizione sempre evidente, l'esigenza didattica con una soggettività onestamente tendenziosa: ad esempio, per limitarci al primo volume (per forza di cose il più ricco dei tre), segnalo soltanto i "cappelli", con definizioni fulminanti, su Marinetti ("attore" più che poeta), su Bontempelli (l'unico nostro geniale "avanguardista"), su Piovene (un mix di Manzoni e Dostoevskij), e ancora le osservazioni su Gadda, finalmente liberato dalla improbabile annessione iperformalista.

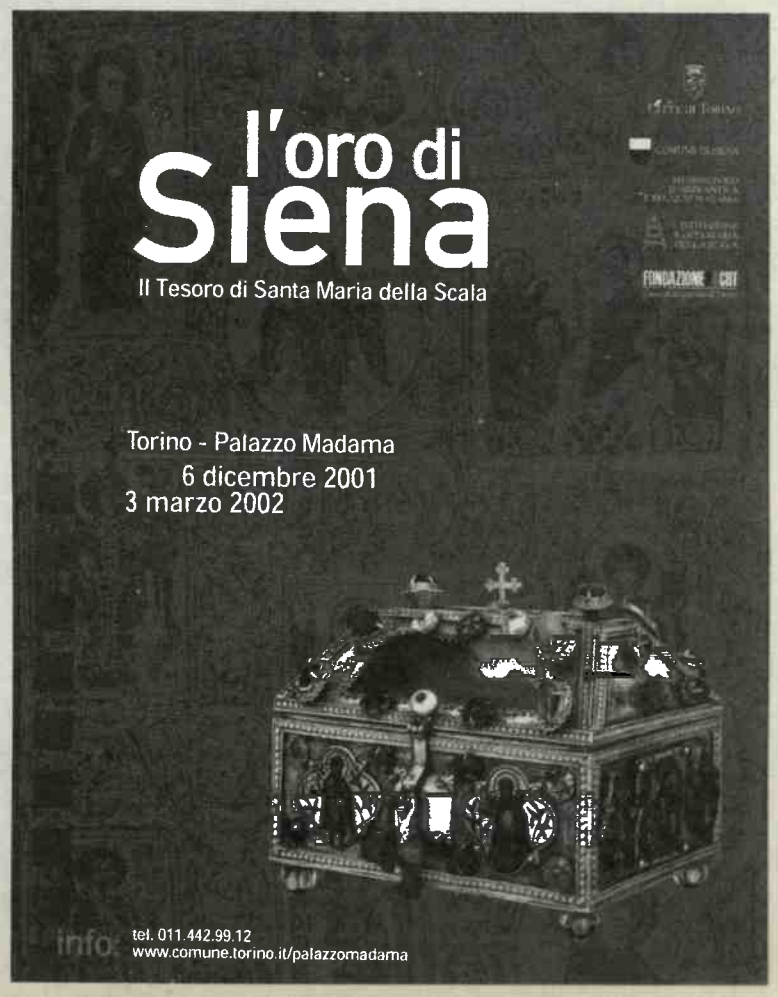
E certamente un'opera del genere, con la possibilità che offre di leggere in un'unica edizione centinaia di racconti italiani sparsi in mille libri o quasi irreperibili, ci procura un "piacere del testo" impareggiabile, unito a un sottile, inconfessato brivido patriottico (in fondo non siamo da meno di altre letterature nazionali...). Il generoso ecumenismo del curatore (che accanto a nomi sommi include Guccini, Scerbanenco, Eco...) non fa altro poi che rispecchiare una situazione di fatto, in cui convivono "naturalmente" filoni e autori diversi tra loro, e che si rivolgono a pubblici diversi (casomai si potrebbe dire che proprio in una scelta così ampia colpiscono le assenze: tra i nuovi narratori cito solo Dario Voltolini, Sandra Petrignani e soprattutto Chiara Tozzi). Nelle venticinque pagine di introduzione, il curatore ricostruisce tra l'altro la genesi del racconto italiano dalla "beffa" della novella toscana, con il suo primato della vitalità sulla morale, che però mi sembra a sua volta degenerato in cinismo canagliesco e ottuso, cui non si potrà fare più affidamento dal punto di vista delle patrie lettere...

Ora, può essere una coincidenza che il Meridiano cominci e finisca con due racconti che, a distanza di un secolo, trattano della morte (rispettivamente De Roberto e Mozzi). Certo questa coincidenza induce a qualche riflessione a proposito del genere stesso del racconto (la nostra più genuina vocazione, secondo Calvino) e dell'incombere dell'extraletterario (opaco, intrattabile, inestetico) sulla pagina quasi sempre elegante, levigata e in sé conchiusa dei nostri scrittori. Come si sa, "rondisti" e "vociani" non sopportavano il romanzo perché, da squisiti degustatori della letteratura, non sopportavano la lingua romanzesca, sempre corsiva, impura, incline a contenere le zone morte e spente dell'esistenza. I nostri sparuti romanzieri sono sempre stati accusati di "scrivere male"... E qui Siciliano nota, sulla scia di Giacomo Debenedetti, come l'opposizione tra prosa e romanzo sia anche un conflitto sociale, "di civilità".

Ma, a proposito della latitanza del romanzo nella nostra tradizione, proprio leggendo queste pagine ho avuto (forse) una rivelazione. Inutile cercare ancora – in Italia – il romanzo che non c'è, inseguire con senso di frustrazione una modernità utopica, aspirare a una "normalità" sempre fatalmente sfuggente. No, il Romanzo – inteso come capacità di autodescrizione, come indagine psicomorale, come interrogazione stringente su di sé e decifrazione di destini – già ce l'abbiamo, e non è altro che questa stessa antologia di racconti.

Un romanzo dunque atipico, frammentato (e che rinvia a una modernità che ci assomiglia: "provinciale", periferica...), che se ne sta lì come un geroglifico nascosto, come una trama appena sepolta, che noi lettori dobbiamo ricomporre a posteriori. Non sappiamo se in questo modo riusciremo anche a diventare "cittadini" di una società democratica. Ma dipende ovviamente da noi, dalla nostra immaginazione, dalla nostra stessa voglia di verità (sul paesaggio sociale e umano che abitiamo), saperlo *riconoscere*. Italiani, ancora uno sforzo! ■

fililapo@tin.it



*Narratori italiani*

# La cosiddetta vita

di Silvio Perrella

Felice Piemontese
**DOTTORE IN NIENTE**
*pp. 140, Lit 24.000, Marsilio, Venezia 2001*

Gsi è suicidato in Alvernia. Ed è proprio da questa regione della Francia che parte l'"inchiesta immobile" che dà vita a *Dottore in niente* di Felice Piemontese. Dico inchiesta immobile, perché l'indagatore passa la gran parte del suo tempo nell'unica locanda esistente nel luogo. È vero che ha già raccolto molto materiale sul suo personaggio, ma si capisce presto che il suo vero interesse non si appunta sulle cause o sulle spiegazioni possibili del suicidio ma, al contrario, si concentra in una specie di convivenza postuma.

L'indagatore senza nome di Piemontese dà l'impressione di volere acciuffare per l'ultimo lembo non il senso della morte di G., ma quello della sua vita.

Chi sia G. è presto detto. Si tratta di Guy Debord, l'inventore di quella che possiamo definire l'ultima vera avanguardia europea: il situazionismo. Piemontese, che da giovanissimo è stato un sodale della neoavanguardia italiana, all'inizio degli anni ottanta raccolse i suoi interventi di critico militante in un libro intitolato emblematicamente *Dopo l'avanguardia* (Guida, 1981). E "dopo l'avanguardia" è di sicuro scritto anche *Dottore in niente*. Ma si tratta di un dopo che non vuol dimenticare le ragioni del prima. Da qui l'interesse per un personaggio singolare come Debord, per il quale "tutte le avanguardie precedenti, a cominciare dai surrealisti – Breton e i suoi poveri amici, come li definiva G. con sarcasmo – avevano avuto come obiettivo quello di sconvolgere le arti". Ma non era questo il vero obiettivo di G. e del suo gruppo: per loro una cosa del genere "non aveva più alcun senso": "si trattava invece di sconvolgere soprattutto la cosiddetta vita quotidiana".

Per G. la vita quotidiana era soprattutto la città di Parigi e le passeggiate notturne alla ricerca di nuovi aspetti della città, che definiva esercizi di psicogeografia: "Passeggiava per molte ore, di sera e di notte, da solo o in compagnia, perché questo gli consentiva di vedere la città, diceva, in modo del tutto diverso da come avevano stabilito che la vedessimo. Non aveva orologio, e queste escursioni notturne si concludevano quasi sempre all'alba, col rito della colazione alle Halles, così Geneviéve". G. attraversa la città da lettore; è per lui il grande testo proliferante. Succede però che a volte i caratteri di questo testo divengano illeggibili, allora lui va altrove, nel Chianti, in Italia, o appunto nella regione segreta dell'Alvernia. E credo non sia un caso che il suicidio avvenga in un luogo in cui la città non c'è.

Ma chi è la Geneviéve che compare all'improvviso in coda alla frase prima citata, vi sarete chiesti. Era la moglie di G., e la sua testimonianza, come quella di altri, è usata da Piemontese per pedinare l'anima di G. Solo che le parole altrui, in questo libro, non sono mai virgolettate, e si segnala la loro provenienza come in questa frase o in modi simili e altrettanto ellittici.

Tutto *Dottore in niente*, in realtà, è un intarsio di voci altrui riusate dalla voce narrante per costruire la storia di G. Si può così dire che la stessa tecnica compositiva del libro sia situazionista. Anche se l'intento di Piemontese non è quello di stupire il lettore; anzi, al contrario, la sua prosa è tenuta sempre a un basso regime metaforico e si accontenta di sprigionare una grigia lucentezza metallica. Come già in un suo precedente lavoro in versi, *La città di Ys* (Manni, 1996), il tono dominante può essere definito, come ha ben detto Romano Luperini, "un tono bianco". È come se Piemontese volesse azzerare ogni inflessione e scatto di scrittura, per ricominciare sempre da zero. Le frasi sono sempre pensate più che dette, e il loro suono rimbomba esclusivamente nella scatola cranica dell'io narrante.

*Dottore in niente* – che era un'autodefinizione di Debord per sottolineare la sua lontananza da ogni specialismo – è quindi un libro mentale. Tutta la vicenda del situazionismo è rivissuta attraverso un silenziatore. E non manca qualche punta ironica, che serve a marcare le differenze tra l'io narrante, che pure è stato un sodale del suo gruppo, e G. È soprattutto nell'amore per la letteratura che c'è una vera distanza, perché G. finisce per disprezzarla e invece per la voce narrante continua ad avere un'importanza ineliminabile.

Un dettaglio linguistico per concludere. Nel libro di Felice Piemontese compare spesso la parola cosiddetto: la cosiddetta vita, il cosiddetto mondo e così di seguito. Poche parole si salvano da quest'attenuazione ironica. In realtà, questo tic linguistico, a saperlo leggere, si trasforma in una spia; la spia che segnala una millimetrica distanza da ogni parola e forse dalla vita *tout court*.

Dopo il nichilismo di G. cosa rimane? Lo stesso suicidio è un modo reale di cambiare la propria vita? Credo che siano le domande implicite di Piemontese. In una "letterina", che compare ne *La città di Ys*, si legge: "Il suicidio è solo un ripiego, / appena meno antipatico di un impiego / o di una morale". Cosa ne avrebbe pensato G.? Avrebbe condiviso la pacatezza furiosa di Piemontese? ■

silvioperrella@libero.it

# Debord chi è

di Bruno Bongiovanni

È con imbarazzato pudore, e con qualche senso di colpa, che ci si accosta ai materiali biografici, e anche bio-filmo-bibliografici, dell'esistenza di Guy Debord. L'invadente museificazione postuma, con annessa storicizzazione, sembra infatti una conferma, o quantomeno un sintomo, dell'amara vittoria del situazionismo. La merce si è fatta spettacolo e lo spettacolo si è fatto merce, come lo stesso Debord, nella celeberrima *Société du spectacle* (1967), aveva ripetuto in 221 tesi implacabilmente aforistiche. Dall'oscura chiarezza delle quali furono folgorati quanti non erano autopunitivamente ostaggio dell'oscurantismo stalino-maoista, allora purtroppo montante, e già in grado di far deragliare un Sessantotto emerso ben prima dell'anagrafico '68. Debord, d'altra parte, comprese prestissimo che anche la critica dello spettacolo sarebbe diventata spettacolo. In Francia sono così già usciti, presso Fayard (1999 e 2001), due volumi della *Correspondance* di Debord: il primo copre gli anni 1957-1960, il secondo gli anni 1960-1964. E vi è anche una biografia, con tanto di foto di Debord bambino che sgrana gli occhioni: Christophe Bourseiller, *Vie et Mort de Guy Debord* (pp. 462, F 149, Plon, Paris 1999).

Vediamo ultrasinteticamente il personaggio. Nasce il 28 dicembre 1931 da una madre d'origine italiana (Paulette Rossi) e da un padre farmacista. La carriera intellettuale comincia nel 1951, quando Guy entra in rapporto con i lettristi e il gruppo Cobra, avanguardie artistiche postsurrealistiche. Nel 1952 si ha la prima proiezione del suo film *Hurlements en faveur de Sade*. Altri film seguiranno. Nel 1953 viene lanciato il Movimento internazionale per un Bauhaus immaginista. Tra il 1954 e il 1957, con articoli di Debord, escono i 27 numeri del bollettino lettrista "Potlatch", nome che evoca un'economia antiutilitaristica fondata sul dono. Si fa intanto strada la convinzione che l'arte, promessa di felicità, è ormai antiquata. La promessa, superando l'arte, deve diventare vita. Dopo l'antiurbanistica e la psicogeografia degli anni precedenti, il 27 luglio 1957 viene infine fondata l'Internazionale situazionista. Nel giugno dell'anno successivo comincia a uscire l'omonima rivista. I fascicoli pubblicati sono in tutto solo dodici. Sino al 1969. Segnano tuttavia in modo irreversibile la critica radicale del secondo Novecento. Al centro Debord progressivamente pone ciò che Marx aveva definito "il feticismo della merce", diventato un'"economia spettacolare-mercantile" che porta alla perdita della realtà e alla negazione della vita.

Se le avanguardie storiche, del resto, in quanto apogeo del romanticismo più frenetico, criticavano la vita reale e ponevano l'immaginario come luogo di fuga e insieme di redenzione, il situazionismo – termine derivato dalla necessità (teorizzata sin dal 1954) di "costruire situazioni" – denuncia, in nome di una realtà asfissiata, la presenza onnipervadente dell'immaginario (oggi si direbbe "del virtuale" ). Prevale insomma, in Debord, un illuminismo disincantato e crudamente disvelante. Che si affianca ai residui frammenti della straziata memoria di un immaginario non ancora colonizzato. Le avanguardie hanno comunque soltanto un tempo. E ciò che può capitare loro di più felice è, secondo Debord, di avere fatto il proprio tempo. Nel 1972, così, la stessa Internazionale situazionista viene sciolta. Dopo, Debord, sino al suicidio (1994), continua lucidamente, con un'intelligenza terribile del mondo, a commentare se stesso. Nessuno, d'altra parte, ha colto quanto lui l'oltranzismo della modernità, quell'oltranzismo che i più hanno rimosso definendolo, in modo insipido, "postmoderno". Se ne è accorta la modernità stessa. La quale si è appropriata, espungendone l'obsoleto sovversivismo, delle tesi situazionistiche. Sarà certo un caso. Ma quando il virtuale è sembrato oltrepassare anche il caro vecchio feticismo, Debord ha tolto il disturbo. ■

bruno.bon@libero.it

# Nel giardino delle delizie

di Antonella Cilento

Andrea Demarchi
**I FUOCHI DI SAN GIOVANNI**
*pp. 226, Lit 24.000, Rizzoli, Milano 2001*

È una bella sorpresa il nuovo libro di Andrea Demarchi, torinese classe 1966, silenzioso dal 1997, anno in cui uscì *Il ritorno dei granchi giganti* (Theoria), divertente rilettura dei b-movie degli anni settanta, seconda prova preceduta dal più celebre *Sandrino e il canto celestiale di Robert Plant* (Theoria, 1996). Demarchi è un ex under 25 della scuderia tondelliana e sul laboratorio nato dalla scrittura di quegli anni molto si è già scritto. Tuttavia è una bella sorpresa scoprire che ne *I fuochi di San Giovanni* il percorso di Demarchi, senza tradire le proprie origini, anzi citandole ed esibendole, si muove verso una nuova direzione. E un'annata felice, in questo senso, se si pensa anche al *Nina* di Silvia Ballestra, prova ormai matura dell'autrice, che esibisce un simile rapporto di citazione ed evoluzione a partire dal Tondelli finale, quello cioè di *Camere separate*. Ma la prova di Demarchi è ancora più interessante perché mostra il passaggio come *work in progress*: la stessa struttura del testo, parte in prima persona e parte in terza, rivela la trasformazione.

La storia di Sandro e Gabriele, i protagonisti, testimonia che non è più forse il tempo dei *trendy* anni ottanta e sono ormai fuori gioco anche i cannibali degli anni novanta: esiste invece una nuova forma, sognante, autocritica e autoironia, che disegna un tessuto di geografie casalinghe della parola, fatte di luoghi deliziosi e minuziosi da cui è giunta l'ora di congedarsi. Insomma, dopo tante, troppe, etichette (*no-generation, x-generation, Mazinga generation*), dopo tante fughe verso il mitico Nord, è giunta l'ora di tornare a casa e di porre solide basi e il sentimento, questa parola vergognosa da non praticare in letteratura diventa il nuovo giardino delle delizie (o l'ultimo eden) di un'intera generazione d'autori. Il tempo dei Peter Pan è finito, lo dice anche Sandro, protagonista della storia, innamorato di Gabriele e costretto a un'educazione sentimentale accelerata. Così, se è vero che la citazione da quel maestro implicito che è Tondelli permane, nella vicenda si definisce un'autonomia, fatta di piccolissimi gesti e di decisioni definitive che i personaggi adottano.

Forse è quel cardigan che Sandro, nella prima parte del libro, durante la festa in un locale di tendenza, non sa dove mettere e tiene imbarazzato sulle gambe la vera chiave del libro: l'imbarazzo d'essere ancora "lì" nonostante gli anni che passano e la consapevolezza del dover crescere, del non poter più tornare nella Landa Desolata, la casa dei genitori dove verso la fine del romanzo il protagonista cerca rifugio. E il sunto della situazione, lo stato delle cose che riferisce anche quel riassuntivo e anaforico "ognimmodo" che apre tutti i capitoli, e spesso anche qualche paragrafo interno, a denunciare la resa (o piuttosto la rinascita?) di Sandro, ed è quella trasformazione dalla prima persona giovanile alla terza, la partizione svelta delle pagine e il finale dopo il finale (*Ghost Track*) a dichiarare che, sì, qualcosa è cambiato.

L'autobiografia romanzata alla Perec, denudante e smitizzata, si mescola con gli ultimi fuochi dell'incoscienza e della libertà giovanili, prima di quelli estivi di San Giovanni che segnano la nascita di un vero amore e probabilmente di una nuova scrittura. A questo punto sorge quindi spontanea la vera curiosità: e adesso, cosa accadrà nella scrittura di Demarchi? Restiamo in attesa, perché siamo fra i suoi "indimenticati dodici lettori".

*Narratori italiani*

# Avvinghiati nella tonnara

di Monica Bardi

Silvana Grasso
**LA PUPA DI ZUCCHERO**
*pp. 222, Lit 29.000, Rizzoli, Milano 2001*

Con questo romanzo complesso, denso di fatti e strutturato attraverso flash-back e misteriose simmetrie fra situazioni e personaggi, Silvana Grasso compie un passo importante. Il linguaggio fantasioso ed eccessivo, in cui le invenzioni si mescolano ai dialettalismi e che era già stato messo a punto con *Nebbie di Draunàra* (Einaudi, 1993; cfr. "L'Indice", 1993, n. 11), perde ora i suoi aspetti di esibizione e acquista quelli del mezzo più diretto per raccontare; e anche i personaggi dai tratti precisi e netti, colti nella vecchiaia e nell'eccesso – ricordate la Mosca Centonze di *Ninna nanna del lupo* (Einaudi, 1995; cfr. "L'Indice", 1996, n.2)? –, assumono stavolta la dimensione umana e relativa che la storia attribuisce loro, secondo le sue esigenze e le sue logiche di coerenza.

Il modello è quello classico della saga familiare segnata da una vocazione al disfacimento e alla dispersione. E fin dalle prime pagine, in cui si narra il doppio suicidio dei gemelli Corallo restituiti dal mare in una triste domenica delle Palme, si avverte la terribile presenza della natura, che ha la sua manifestazione più evidente nel passaggio dei tonni, governato dalle misteriose leggi interpretate dal *rais* che orchestra l'opera dei tonnaroti. Mentre il fedele Miricano, uno straniero al servizio della famiglia, raccoglie i corpi avvinghiati dei gemelli, Luca Branciforti, un proprietario terriero estraneo a ogni sentimento di pietà, ne raccoglie la passione esclusiva per la tonnara, sicuro di riuscire a comprarla per pochi soldi dall'unica erede dei Corallo, una cugina di secondo grado. Ma l'acquisto della tonnara, da cui miracolosamente tornano a passare i tonni, reca con sé rovina e infelicità.

La tenerezza paterna del cavaliere Branciforti per la nipote Teresilla finisce con l'acquistare l'aspetto di un'irresistibile passione fisica, fino a che la ragazza, rimasta incinta, viene allontanata, costretta a un matrimonio di comodo e condannata alla follia. Il cavaliere resta solo con il suo rimorso, su cui finisce tuttavia per prevalere l'ossessione della tonnara, bene prezioso a cui garantire una continuità. Il destino ostile stabilisce però che il nipote Pietro sia del tutto disinteressato alle vicende della tonnara, anzi mostri apertamente il suo disgusto per il sangue e la sua pietà per gli animali. Molto più adatto a seguirla sarebbe in realtà Bruno, il figlio di Teresilla, ignorato dalla madre e dal cavaliere stesso, ma pronto fin da bambino a seguire con passione i riti della mattanza. La contrapposizione dei caratteri di Pietro e Bruno dà luogo inaspettatamente a un legame fortissimo fra i due, destinato a ricalcare quello dei gemelli Corallo.

Questa la vicenda, da cui emerge in modo abbastanza evidente il richiamo letterario a Verga, secondo un'implicita ammissione, quasi un lapsus, dell'autrice stessa: "Ogni volta che Bruno usava il termine roba la scena acquistava un sapore di perdute reminiscenze libresche e Pietro faticava a trattenersi dal fare un po' d'ironia, recitando la parte di un nuovo eroe, un antimazzarò della costa ispicese". Al di là dell'attaccamento alla roba e dall'ossessivo atteggiamento psicologico di uno dei personaggi principali, Luchino Branciforti, chiuso ed enigmatico anche nei modi della morte, è impossibile non sentire il forte riferimento a Verga, pure quando valga come punto focale di un rovesciamento decisivo. Qui l'ideale verghiano dell'ostrica come garanzia di salvezza e resistenza per chi è nato pescatore, viene stravolto (o confermato?) dal passaggio della tonnara nelle mani sacrileghe del proprietario terriero Branciforti, a cui pure arride la fortuna di una pesca abbondante e lucrosa.

Vale per la Grasso, come per Verga, la legge della immobilità sociale a cui corrisponde – a maggiore inganno dell'uomo – quella di una natura indecifrabile e sovrana, capace di travolgere le vite e i destini. Anche l'idea di una centralità della casa, teatro immutabile e sacro delle esistenze, luogo rassicurante e protettivo ma anche capace di decadenza e indice del declino delle fortune, tramuta da Verga alla Grasso secondo una continuità ideale: "Il tendone era chiuso come d'abitudine lo lasciava ogni sera Zitina, giusto perché si mantenessero, nella casa, delle abitudini d'un tempo, almeno quelle che non costavano niente". Ma soprattutto è di ascendenza verghiana la rappresentazione dello sfondo, in cui sta il paese che commenta e spesso gode delle disgrazie delle famiglie Corallo e Branciforti, venendo a costituire una specie di specchio della situazione sociopolitica italiana: allo scorcio dell'Ottocento dei *Malavoglia* è qui sostituito l'arco temporale dal primo dopoguerra a oggi, con una particolare attenzione all'adesione di Pietro alle rivendicazioni dei braccianti agricoli e agli ideali del Sessantotto.

Anche per la Grasso da una rappresentazione cruda e realistica della Sicilia, scaturisce in modo quasi paradossale il sublime costituito dall'eroicità dei personaggi: tenacemente aggrappati alla loro idea, alla loro ossessione, si contrappongono al grigiore vile del paese e del resto del mondo. La solitudine e la singolarità dei Malavoglia hanno il loro riflesso in quelle di Luchino Branciforti, Teresilla, Bruno e Pietro: si tratta di esempi diversi di tenace resistenza, di testardo perseguimento di un fine, qualunque esso sia. Sono caratteristiche dominanti di tutti questi personaggi la fissità, la capacità di non mutare a causa degli eventi o, addirittura, di rifiutare gli eventi che potrebbero recare un mutamento.

Esemplare in questo senso la vicenda di Pietro, il cui progetto, costruito con accanimento, va nella direzione opposta a quella scelta dal nonno; Pietro vuole distruggere la tonnara e disperdere i suoi beni con metodo scientifico, a dispetto persino della debolezza del proprio fisico e del proprio carattere: i consigli del *rais* di gettare le reti o di astenersi dal costoso rituale della mattanza, vengono elusi con assoluta precisione, senza incertezze o rimorsi. Nella storia di quest'uomo si iscrive anche la tenera storia d'amore per una ragazza handicappata, quasi priva di corpo: storia d'amore anch'essa muta, negata, spezzata. Membro di un coro di personaggi condannati a un morboso gioco narcisistico, Pietro, fragile e malaticcio, sensibile verso gli animali e gli oppressi, incarna un'inettitudine più consapevole e attuale, capace di rovesciarsi nella rabbia del gesto omicida. ■

mbardi@utet.it

# La regina a cui piaceva Amleto

di Francesco Rognoni

Nadia Fusini
**LO SPECCHIO DI ELISABETTA**
*pp. 279, Lit 30.000, Mondadori, Milano 2001*

Chi ha visto il divertente *Shakespeare in Love* se lo ricorderà: per Shakespeare e compagnia le cose si metterebbero piuttosto male, se alla prima di *Romeo e Giulietta* non intervenisse anche una simpatica e maliziosa regina Elisabetta. La quale non solo sa apprezzare il buon teatro, ma – da massima esperta di verginità – capisce al volo quando una ragazza ha sacrificato la sua per la giusta causa e non sia il caso di farne troppo una tragedia.

Anche la regina Elisabetta (1533-1603) che si specchia nell'ultimo romanzo di Nadia Fusini è una grande ammiratrice del teatro shakespeariano. Essendo però molto più avanti negli anni, anzi prossima alla morte, dove è ben decisa a entrare "a occhi aperti" (il rimando inevitabile è all'Adriano di Marguerite Yourcenar), ormai il suo dramma favorito non può essere che *Amleto*, "un principe ironico e macabro, a cui il corpo mortale piace più del corpo simbolico" (vedi il famoso libro di Ernst Kantorovicz su *I due corpi del re*, Einaudi, 1989; cfr. "L'Indice", 1990, n. 7). Di Amleto, Elisabetta ha fatto propria non solo la sardonica contemplazione della "democrazia della morte" (perché "il re grasso e il mendicante sparuto non sono che pietanze diverse per la stessa tavola" di vermi), ma, per fortuna, anche l'insegnamento più bello e misericordioso, la disincantata pietà che fa esclamare a entrambi: "Giudicate gli uomini secondo il loro merito, e chi eviterà la frusta?"

A differenza di altri notevoli romanzi storici recenti, come l'*N.* di Ernesto Ferrero (Einaudi, 2000; cfr. "L'Indice", 2000, n. 9) o l'*Angelo della storia* di Bruno Arpaia (Guanda, 2001; cfr. "L'Indice", 2001, n. 7/8) che guardano ai loro eroi (Napoleone o Walter Benjamin) da prospettive piuttosto stranianti, lo *Specchio di Elisabetta* è quanto mai schietto, gli artifizi narrativi essendo ridotti al minimo. Elisabetta manda a chiamare l'adorato figlioccio (e ottimo traduttore dell'Ariosto) Sir John Harington e gli parla come se parlasse a se stessa: lunghi monologhi, in cui è ripercorsa tutta la sua vita, alternati a pagine di discorso indiretto e alle mute riflessioni del fido Harington, che difficilmente smentiscono le parole (o i pensieri) della regina. È un metodo ammirevole nella sua semplicità, adatto a un personaggio che abbia raggiunto una profonda conoscenza di sé, sia delle proprie maschere e istrionismi, sia di quanto di indicibile, come dice sempre Amleto, "*passeth show*" ("supera l'ostentazione").

Mi sembra che il libro funzioni meglio nella prima metà, soprattutto nella sequenza di tre capitoli dedicati alle tragiche vicende di Anna Bolena, "erotica, spavalda", e della patetica Jane Gray (regina d'Inghilterra per soli nove giorni, nel luglio del 1553), e alla rivolta del favorito, il Conte di Essex, decapitato nel 1601. Altrove la narrazione soffre di un'atrofia forse analoga a quella che Elisabetta confessa di sé: "Nell'unica cosa che conta non sono stata libera: non ho potuto amare chi amavo. Dovevo nascondere quello che provavo, finché il cuore mi si è atrofizzato". Il che vale sia a livello di contenuto (pensate se fra le *Memorie di Adriano* non ci fosse quella di nessun Antinoo...) sia soprattutto a livello formale: dove il "bisogno di romanzo" cede all'esplorazione saggistica, e alcuni capitoli (fra cui, per ironia, proprio quello dedicato al teatro) mancando di urgenza drammatica si riducono a una sempre vivace, piacevolissima e sapiente ricostruzione storiografica.

# L'artista da affermato

di Cosma Siani

Raffaele Nigro
**DIARIO MEDITERRANEO**
*pp. 322, Lit 28.000, Laterza, Roma-Bari 2001*

Pagine e pagine in cui Nigro raccoglie appunti personali e soprattutto articoli, interviste, resoconti di viaggio, note di lettura, seguendo il filo di passioni che già conoscevamo. Dominante, quella per il Mediterraneo come bacino culturale a sé, distinto dalla stessa Europa. Ed ecco i ripetuti sforzi per consolidare una comunità di intellettuali mediterranei (come l'Associazione degli scrittori dell'Adriatico), o per stabilire un telegiornale di area mediterranea. E poiché questa è l'area dove Oriente e Occidente si incontrano e scontrano, ripercorriamo il profilarsi della propensione orientalistica di Nigro (travasata in *fiction* con *Dio di levante*, Mondadori, 1994; cfr. "L'Indice", 1995, n. 6).

Seguiamo l'autore nei suoi viaggi dalla Spagna all'Africa ai paesi balcanici, e in particolare nel suo fervore per l'Albania, che vediamo articolarsi nei molti contatti con scrittori e con la Lega degli scrittori albanesi, filone pure trasformato in narrativa con *La baronessa dell'Olivento* (Camunia, 1990; cfr. "L'Indice", 1990, n. 6) e già attestato da un lungo e bel reportage nella raccolta *Il Piantatore di lune* (Rizzoli, 1991; cfr. "L'Indice", 1992, n. 1). Altra passione, lo spirito del Sessantotto, rimasto alla base della sua sensibilità (vicenda meglio chiarita nel romanzo *Adriatico*, Giunti, 1998; cfr. "L'Indice", 1998, n. 9).

Non si può non dire che questo è un diario "dell'artista affermato". Abbraccia gli anni novanta, e Nigro entrò nell'*establishment* letterario vincendo il Supercampiello nel 1987. Qui lo vediamo muoversi familiarmente fra mezzi mediatici, premi, convegni, personaggi in vista, figure di potere. Invano si cercano tracce "dell'artista da giovane", ossia di quella preistoria che lo ha condotto dall'*humus* periferico pugliese alla concezione narrativa e allo stile di scrittura che lo imposero all'attenzione nazionale. Sembra che Nigro voglia qui attestare in forma di diario l'intelaiatura ideologica che guida la sua mano di narratore. Ma di fatto, ritroviamo ben poco delle caratteristiche di scrittura che sono sue: il fantastico nell'ordinario quotidiano, la concisione di dettato fino all'icasticità (invece, attraversiamo pagine anche prolisse) e quella morbidezza di frase che la smorza in un prezioso equilibrio fra lirismo e realismo e asciuttezza d'espressione (ne abbiamo solo cenni, come brogliacci di prova, per esempio in un diario di viaggio in Spagna, o in scorci della Grecia). ■

*Narratori italiani*

# Arrigalannu un sognu

di Vittorio Coletti

Andrea Camilleri
**IL RE DI GIRGENTI**
*pp. 448, Lit 22.000, Sellerio, Palermo 2001*

Solo in Italia è concepibile e leggibile un romanzo come *Il re di Girgenti*. Un romanzo scritto in una lingua locale e personale, in un dialetto ben noto e illustre, un idioletto fantasioso e preciso, nel siciliano di Andrea Camilleri. Perché solo in Italia? Perché solo in Italia un dialetto ha ancora forza di lingua, e tanto più ce l'ha quando questo dialetto è il siciliano, primo idioma poetico della nostra letteratura, volgare mai uscito dalle patrie lettere (si ricordi il Meli qui esplicitamente menzionato), da poco riaffermato alla grande dalle sue apparizioni nei molti, fortunati romanzi dello stesso Camilleri e di altri importanti scrittori della regione.

Stavolta, però, il dialetto reale e reinventato dall'esuberante estrosità verbale dell'autore non si limita a rivestire punti precisi e limitati del testo – come perlopiù sinora nei precedenti romanzi dello stesso autore – né a svolgere un ruolo narratologico importante ma non esclusivo – come invece nella *Mossa del cavallo* (Rizzoli, 1999; cfr. "L'Indice", 1999, n. 7). Nel *Re di Girgenti* questo dialetto è la lingua di tutto il romanzo, del narratore e dei personaggi, occupa ogni spazio e si adatta a ogni situazione, lasciando all'italiano solo pochissime finestre: dove si simula un forbito linguaggio da storiografo barocco tipo *Promessi Sposi*, dove si parodiano e ripudiano i modi linguistici solenni del potere e dell'ipocrisia, dove si fissa con la crudezza dello standard la vittoria della cupa tragedia sull'ilare commedia, cioè quando "il mumento è quello che è" e "di nicissitate assoluta abbisogna adoperari il taliano", perché il protagonista sta salendo sul palco dove sarà impiccato. Per tutto il resto del lungo romanzo l'idialetto (verrebbe da coniare questo neologismo) di Camilleri la fa da protagonista, frutto di una ricetta linguistica divertita e sapiente che riesce a raccontare i fatti come se si trattasse della solita lingua media e strumentale necessaria ai romanzi, e al contempo riesce a imporsi in primo piano come se fosse l'oggetto rappresentato, il personaggio principale, la vera storia. Senza sovraccarichi di realismo meridionalistico e senza troppe intellettualistiche ambizioni parodiche, il personalissimo siciliano di Camilleri scorre fluido e leggero ed è lingua capace di stabilire il rapporto giusto con le cose narrate, di affettuosa ironia, di disincantata lontananza, di partecipe solidarietà.

Per chi, come me, è convinto che il romanzo abbia bisogno di una lingua non troppo invadente, perché sono la storia, i personaggi eccetera a dover occupare il primo piano; per chi, insomma, si ostina a credere che l'evidenza dialettale, i pasticci linguistici sono un limite più che un pregio, ancorché certo siano una caratteristica unica della nostra letteratura, questo libro è sulle prime un segno di contraddizione e sconcerto: allora, viene da chiedersi, si può scrivere un romanzo in una lingua fortemente differenziata, particolare, mezza vera e mezza finta? Sì, si può scrivere un ottimo romanzo, come lo è *Il re di Girgenti*, ma resta in piedi anche l'apriori, la pregiudiziale della lingua, il romanzo infatti non chiede quale sia la lingua, gli basta che sia ben comprensibile (per intenderci un romanzo in bergamasco non sarebbe possibile) e che sia unica, la stessa, senza troppe variazioni; insomma se la scelta è monolinguistica, il romanzo accetta perfino un idioma vistoso e specifico, invasivo e incomparabile (ma ben dominabile da qualsiasi lettore per via della sua vicinanza fonomorfologica alla lingua nazionale) come il dialetto siciliano manipolato da Camilleri, che stabilisce in esso la propria, pur originalissima, medietà, la sua regola. Questa regola è collocata ai confini dell'accettabilità linguistica comune, e la lingua adottata, ancorché uniforme, irrompe sulla pagina con strepito e colore, eccede con garbo, diverte con misura, non infastidisce mai e lascia sempre ammirati. Mi limiterò a citare alcune delle terne di esclamazioni che uno dei personaggi si lascia sfuggire tutte le volte che può soddisfare il suo particolarissimo gusto (e olfatto) sessuale: "Oh muschio sarbaggio! Oh radica di liguorizia! Oh resina di pino!...Oh marvasìa liguorosa! Oh mieli di Grecia! Oh zuccaro di zammù!"

Ma non vorrei che si pensasse che il romanzo di Camilleri ha il suo bello solo nella lingua. Perché c'è del buono anche (e come!) nella storia, nella girandola di vicende e invenzioni che precedono e accompagnano la nascita, caratterizzano la vita e segnano la morte di un re contadino, Zosimo, nella Sicilia del primo Settecento. Gremita è la galleria dei personaggi, alcuni magistralmente ritratti, anche se (eccetto il protagonista) tutti sempre dall'esterno: don Aneto Purpigno, il menzionato amante di odori, Gisuè, il padre intraprendente del futuro estemporaneo re, il nobilotto spagnolo e spagnolesco don Sebastiano Pes y Pes, sua moglie Isabella, il capopolo mastro Girlando, lo spiritato padre Uhù, l'esoso vescovo Raina, il poeta Grigoriu che parla solo in endecasillabi, il mago Apparenzio ecc. Più di una volta, già lo abbiamo visto, Camilleri fa il verso all'archetipo dei romanzi storici italiani, a quei *Promessi Sposi* anch'esso ambientato in regimi spagnoleggianti e nei pressi del barocco: una citazione è quasi il lungo capitolo sulla peste, in cui si ripetono e si rovesciano scene (scienziati che negano l'evidenza della malattia perché contraddice la teoria, vescovi che fanno processioni contro di essa e ne favoriscono il contagio) celeberrime del romanzo manzoniano.

Da una storia si va in un'altra, da una vicenda ne spunta fuori una nuova e tutta diversa: il romanzo è un'invenzione senza risparmio, una corsa senza soste e rallentamenti che intriga e fa pensare. Camilleri ci ha messo davvero tutto: da una citazione dell'Arnaut Daniel rifatto da Dante nella *Commedia* a un'autocitazione attraverso un antesignano del suo famoso Montalbano, di cui questo settecentesco capitano di polizia parodia pure il nome: Montaperto. Del resto, nell'onomastica c'è una delle più strabilianti esibizioni linguistiche del libro, che recupera, crea, maneggia nomi stupendi e spesso li mette in fila come in "Ciccina aviva diciotto anni e mezzo, era figlia di Martino Lanzafame e di Locurzio Giuseppa e aveva quatro frati, Luzzu, Gaspanu, Totu e Vicè" o "i patri Siqueiros, Benavente, Azis, Maccagnuna, Perez, Llorente, Menendez y Pelayo e Tamarit" (e nella stessa pagina c'è anche "il familiare Benito Cereno") o in questa sequela di "don" terminata con un diverso, esilarante rintocco: "I giurati che governavano Montelusa, a parte il sinnaco e consultore don Tìndaro Dedomini, erano don Alterio La Seta, don Filiberto Giardina, don Occàso Barbèra, don Silvestro Cozzo e din Tinino Titò. Proprio accussì la genti lo chiamava 'din' per farlo sonare a parte da tutto quello scampanìo di 'don', pirchì quanno parlava, caminava, taliava, pariva priciso una fimmina e non un omo".

*Il re di Girgenti* è un libro cui non bisogna certo chiedere quello che non può e non vuole dare (personaggi a tutto tondo, riflessioni profonde). Ma se gli si chiede di essere un inno alla fantasia e alla libertà di narrare, come lo è la "comerdia" di carta che il protagonista libera in cielo da bambino e pochi istanti prima di morire, allora risponde in pieno. Ne possono ben sintetizzare ragioni e qualità le parole con cui Zosimo, sorridendo, spiega a un nobile quello che sta facendo per i suoi sudditi contadini, da sempre umiliati dalla fatica e dal bisogno: "Non lu capirete mai quello che gli sto dando... Non potiti, pirchì nun aviti patitu la fami, la miseria nìvura. Ma vi lo dico l'istisso: ci staiu arrigalannu un sognu". E un sogno cinematografico, tipo il finale di *American Beauty*, è proprio l'ultima pagina del romanzo, coi tetti della città visti dall'alto e, su di essi, i paesani curiosi e immalinconiti che danno in silenzio l'addio al re povero che li ha fatti sognare. Al lettore, chiudendo il libro, non resta che fare come il "marchisi" alle parole di Zosimo e inchinarsi "fino a terra". ■

vittorio.coletti@tin.it


# Il romanzo
## I. La cultura del romanzo

A cura di Franco Moretti

Una storia millenaria, una geografia planetaria.
Nel sito Einaudi: anticipazioni,
link, filo diretto col direttore dell'opera.

Grandi Opere, pp. XVIII-920 con 25 tavole fuori testo
€ 62,00 - L. 120049

Piano dell'opera:
II. Le forme
III. Storia e geografia
IV. Temi. Luoghi. Eroi
V. Lezioni

**Einaudi**
www.einaudi.it


# Il frammentismo è una prosa seria

di Giuseppe Antonelli

Alessandro Banda
**DOLCEZZE DEL RANCORE**
*pp. 112, Lit. 20.000, Einaudi, Torino 2001*

Il frammentismo è una prosa seria: è una prosa d'arte, in cui la scrittura si fa lirica in assenza della metrica, fa il verso alla narrativa fingendo di raccontare qualcosa, senza che succeda mai niente. Spigoli di luce da un mondo oscuro, spifferi di voce dal silenzio con cui (circolarmente) si apre e chiude il libro: "'Veniamo dal silenzio', diceva, anzi meglio: pensava"; "Il luminoso silenzio di Dio. Il petroso silenzio. Di Dio". Il paradosso di un filologo che ama la parola ma è tentato dal silenzio dà vita a racconti brevi, tutt'altro che concentrati o men che meno fulminei, epperò molto densi, fatti come sono di ossessive ripetizioni ("Una civiltà basata sul dolore. Sul massimo del dolore possibile. Sulla tortura universale. Una civiltà che è una macchina di dolore. Una Macchina di Dolore"), di uno stile personale e molto riconoscibile che procede per gemmazione.

Il frammento è spesso, come in questo caso, frazione di un tutto: coccio riappiccicato a formare un mosaico, ma anche scheggia sopravvissuta alla dispersione del tempo, come accade per gli *scolia* che ci vengono dalle letterature del passato. Ecco, Banda riporta ora in auge questa letteratura scoliastica che tanta parte ha avuto nella nostra tradizione belletristica (lungi da noi ogni accezione spregiativa). E viene in mente l'Eco del *Diario minimo* che – parlando proprio di frammenti – immaginava la striscia di carta portata alla luce da uno studioso del futuro, "che contiene quello che egli ragionevolmente ritiene il primo verso d'un lunghissimo poema: 'M'illumino d'immenso...'". Anche se altri sono gli echi che riverberano nei microracconti di questo libro atipico e originale, fra i quali spicca – pure in un tono molto più cupo – il Tiziano Scarpa che discetta scientificamente di liquido seminale (qui i protagonisti di un racconto sono gli spermatozoi) o inventa personaggi assurdi e surreali come quelli di *Amore*® (su quella bandella "un impiegato delle poste che per amore diventa campione mondiale di culturismo", su questa "un pacifico cultore dell'epicureismo, che paga con una morte atroce la sua indipendenza di pensiero", lì "uno scrittore di libri che progetta di salvare l'infanzia attraverso l'analfabetismo totale", qui un professore che propone "l'estensione a tutto il genere umano della vecchia e ormai in disuso distinzione del personale in 'precari' e 'di ruolo'"). E di Scarpa risuona in queste pagine anche la natura un po' bizantina (*nomen omen*, se è vero che *scarpa* deriva dal greco bizantino *karpatìne*) di una scrittura ▶

### Camilleri

Oltre a *Il re di Girgenti* sono usciti quest'anno altri due libri di Camilleri: *L'odore della notte* (Sellerio), romanzo di successo con Montalbano, e *Racconti quotidiani*, a cura di Giovanni Capecchi (Libreria dell'Orso, Pistoia), raccolta di scritti apparsi dal 1997 al 1999 su tre giornali, "Il Messaggero", "La Repubblica", "La Stampa".

*Narratori italiani*

*L'autore risponde*

## Chi ha paura del critico militante?

di Alfonso Berardinelli

A chi si prenda il compito di recensire un'opera della varietà e vastità della Cecchi-Sapegno (*Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, a cura di Nino Borsellino e Lucio Felici, Garzanti, 2001) si è disposti a perdonare quasi tutto. Giorgio Patrizi, che nel numero di ottobre di questa rivista ha scritto una recensione di cui vorrei ringraziarlo, mi spinge però, con quello che scrive, nella spiacevole situazione del recensito che controbatte al recensore.

Parlando del mio capitolo su *Saggistica, stili di pensiero e tendenze culturali*, Patrizi dice che gli scenari da me disegnati "per cogliere le dinamiche di questi ultimi decenni sembrano troppo viziati dalla polemica ideologica, essendo un po' troppo forzati i termini del discorso. Ad esempio, la contrapposizione tra Einaudi e Adelphi per illustrare le trasformazioni della nostra cultura negli anni ottanta è eccessivamente rigida ed enfatizzata (...) O ancora: il polemico accostamento del percorso di Eco a quello di Citati e di Calasso non rende giustizia del lavoro complessivo del semiologo (...)".

Tutto qui? Evidentemente non ci siamo capiti. Anzitutto andrebbe ricordato che questi saggi di aggiornamento dal 1985 al 2000 non vanno considerati propriamente storiografia, ma piuttosto, inevitabilmente, critica militante. Per evitare di cadere in uno stile da elenco telefonico bisogna costruire il quadro mettendo in evidenza contrasti significativi capaci di sintetizzare una situazione ancora in movimento. Giorgio Patrizi, che pure è cresciuto culturalmente con l'avanguardia, sembra allarmato da opzioni di tendenza e prospettive conflittuali. Di quello che dico isola qualche dato negativo e mantiene un rigoroso silenzio sugli autori e libri ai quali faccio riferimento in positivo.

Ma andiamo con ordine. Per esempio: il fatto che a metà degli anni ottanta (punto di partenza di questo bilancio) la Einaudi è in una grave crisi e la Adelphi decolla non è una mia invenzione: è appunto un fatto. Nessuno ignora che queste due case editrici hanno caratterizzato il clima di certi decenni e, più di altre, hanno inventato e promosso una propria cultura assai influente. D'altra parte l'ascesa e il sempre più abbagliante lampeggiare dell'aura adelphiana coincide con la crisi dei marxisti, anzitutto con la conversione "mistica" dei supermarxisti rivoluzionari (per questi aspetti potrei rimandare al mio pamphlet *Stili dell'estremismo*).

Patrizi sembra non aver notato l'insolita e improvvisa passione degli intellettuali italiani di sinistra per l'ontologia, la mitologia, la teologia. Non è solo a causa di papa Wojtyla che il numero di "MicroMega" su Dio è andato a ruba, ha venduto (sembra) centomila copie! Le mode e il costume culturale esistono e hanno nei paesi sviluppati un peso notevole. Anche il marxismo, la psicanalisi, lo strutturalismo e la semiologia, oltre che strumenti di conoscenza, sono stati *mode* di cui a un certo punto ci si è sbarazzati senza fornire sufficienti spiegazioni razionali. Notare queste cose non è fare polemica ideologica, è semplicemente osservare, magari ironicamente, fenomeni diffusi. Il critico militante, se non sa fare questo, muore di inedia e annoia chi lo legge. Anche gli aneddoti servirebbero. Ricordo che una decina di anni fa il segretario da poco ex comunista Achille Occhetto, alla domanda di un intervistatore che gli chiedeva "Che libri legge?", rispose: "Soprattutto libri Adelphi". Come se a chi mi domandasse dove vado in vacanza rispondessi: "Io viaggio soprattutto in prima classe".

Contrariamente ad autori come Emanuele Severino, Elémire Zolla, Pietro Citati, che si sono concentrati sull'essere e sull'estasi mistica o estetica, altri saggisti hanno cercato di fornire un ritratto della nostra cultura. Fra questi Giulio Bollati, Raffaele La Capria, Piergiorgio Bellocchio, Cesare Garboli, autori di cui parlo ampiamente, che nessun recensore ha voluto nominare (non so perché) e che permettono di mettere a fuoco problemi di cultura d'élite e cultura di massa, di modernizzazione e di identità italiana.

Quando Patrizi mi rimprovera di non distinguere Citati da Eco, dimentica la struttura "postmodernistica" del loro modus operandi. Eco e Citati non sono la stessa cosa, ma fanno cose simili. Somministrano "alta cultura" in briciole a un pubblico sprovveduto o deciso a non distinguere tra *finzione* letteraria (necessaria) e *falsificazione* culturale (che altera la natura del prodotto). Nelle loro strategie si sono incontrati snobismo e populismo, culto dell'esoterico e banalizzazione.

Non si tratta di contrasto fra cultura di destra e di sinistra. Al contrario. Nostalgici della sapienza originaria e nostalgici dell'illuminismo sono equamente distribuiti fra destra e sinistra. Anzi, a sinistra spesso si preferisce Heidegger, a destra Popper...

Patrizi aggiunge: "Anche più parziale il quadro della poesia disegnato da Berardinelli". Ma anche in questo caso trascura di dire qual è il "quadro", la cornice del discorso. Che si regge su una serie di rilievi di carattere generale: separazione crescente della poesia dalla critica, mancanza o insufficienza di un vero pubblico di lettori, editori (quindi) senza strategia, assurdità dei piccoli "canoni" recenti ritenuti definitivi, tendenza del linguaggio poetico alla discorsività e alla teatralità (il "neometricismo" è solo una delle conseguenze).

Inoltre i poeti di cui parlo, spesso con citazione di testi, non sono pochi. Ricordo solo quelli nati dopo il 1940: Giorgio Manacorda, Patrizia Cavalli, Bianca Tarozzi, Patrizia Valduga, Renzo Paris, Elio Pecora, Carlo Bordini, Nico Orengo, Vivian Lamarque, Mario Baudino, Gianni D'Elia, Gilberto Sacerdoti, Giuseppe Goffredo, Massimo Lippi, Franco Marcoaldi, Alida Airaghi, Riccardo Held, Anna Maria Carpi.

Scegliendo questi autori non ho ubbidito a una particolare poetica. In poesia, credo, si può andare in tutte le direzioni e fare di tutto: purché lo si faccia e lo si sappia fare.

Infine la critica più incredibile che Patrizi mi infligge. Prende due poeti di cui parlo e che apprezzo, Bordini e Held, e mi rimprovera perché secondo lui "meriterebbero ben altra focalizzazione". Ora Patrizi è autore di un ampio capitolo sulla poesia recente (nella *Storia* diretta da Borsellino e Pedullà, uscita da Rizzoli l'anno scorso). Ebbene in quel capitolo Bordini e Held non sono neppure nominati, ma rimprovera me di non parlarne di più. Devo concluderne che Patrizi mi ha dedicato una recensione viziata da una polemica ideologica così reticente da risultare "indiscutibile". ■

◀

che ama tematizzare la retorica (al centro di alcuni racconti ci sono lo zeugma, la squisita questione *Cos'è una metafora*, due *Topiche*, "appassionate anafore") e concede largo spazio alla metaletterarietà e al metalinguismo ("gli piacevano parole come 'lasco', 'dolco'").

Una scrittura un po' alessandrina, insomma, questa di Alessandro Banda; un gusto nominalistico (chi di nominalismo ferisce...) che ama il simbolismo trasparente dei nomi parlanti, accumulando solo nei titoli dei primi racconti un Tacito che ama il silenzio, un Gherardo Giri pigro come un ghiro, lo strano caso di un calciatore che si chiamava Caso, il testamento di un borghesissimo Giorgio Borghesi, le difficoltà di un John Zeugma che "amava le unioni difficili" (lo zeugma è figura che, come spiega Bice Garavelli Mortara nel suo *Manuale di retorica*, "comprende (...) ellissi che provocano incongruenze o semantiche o sintattiche", aggioga – etimologicamente – cose diverse e lontane). Nella stessa direzione va un titolo come *K 69996*, targa della Giulietta con cui Pasolini andò a morire, "fonte d'innumerevoli speculazioni a sfondo numerologico" (in proposito: c'era proprio bisogno di citare tutti gli scrittori che l'autore – come apprendiamo dal risvolto di copertina – ha studiato: Pasolini, per l'appunto, Leopardi e Celan?).

I nomi, tutti nomi ("Avrà dimenticato d'essere una persona, un nome"), i nomi dei nani ("noi, nani sulle spalle di un gigante") che appaiono in copertina, ad alludere forse alla brevità dei singoli pezzi (un nuovo metro: il nanometro come unità di misura della prosa) e forse anche alla mancata crescita di pezzi di idee che non sono sbocciate, nuclei di opere rimaste allo stadio embrionale ("E noto che il dibattito è molto acceso. Accesissimo. E interminabile. Il dibattito sull'embrione. Sull'embrione umano. Se sia o non sia, esso embrione umano, vivificato dall'anima"), nei punti più fiacchi trovate di un trovatore fecondo ma avaro. Vite di piccoli uomini non illustri (scorrendo ancora i titoli: *L'uomo del futuro*, *L'uomo delle somiglianze*, *L'uomo delle citazioni* e anche *Incontri con uomini illustri*), tutti un po' irrisolti nella loro problematicità, a volte acuta e profonda, altre volte più piatta e di maniera; uomini molto diversi, alcuni dei quali hanno però in comune la passione per la gastronomia e i buoni libri, i sigari e la musica colta, una spiccata attitudine alla riflessione, una scarsa propensione alla socializzazione, un certo rancore verso il mondo, un'età tra i trenta e i quaranta, il fatto di parlare il tedesco, il lavoro di pedagoghi, i contrasti con l'editore a causa di una lingua troppo ricercata e arcaizzante.

E ci basta quel poco che sappiamo dell'autore (Banda è del 1963, altoatesino, fa l'insegnante) per capire che tutti questi segni vogliono dirci: quegli uomini sono io, sono facce della sfaccettata personalità di ogni uomo. La sindrome è chiara e nota (e Banda la affronta lucidamente nei suoi racconti migliori): l'epigonismo egolatrico del presunto (e presuntuoso) uomo del passato; ma forse la vera patologia di quelli che Citati ha chiamato "giovani mostri" è negli schermi, nei vetri ornati, negli spicchi di specchio con i quali si mette in scena, un po' grottesca e un po' ipocrita, la propria vita interiore, al solo scopo di non essere tacciati – sia mai! – di autobiografismo.

### Manni

Due nuovi libri dell'edito-re Manni. Un'insolita biografia: Paola Frandini, *Il teatro della memoria. Giacomo Debenedetti dalle opere e i documenti*. Una bella raccolta di recensioni comparse prevalentemente sul nostro "Indice", o anche su altri periodici italiani e americani: Cosma Siani, *Libri all'Indice e altri*.

Novità Giuffrè

**CODICE DELLA FAMIGLIA E DEI MINORI**
FERNANDO BOCCHINI
p. XI-1338, € 32,02 (L. 62.000)

**FORMULARIO DELLA NUOVA ADOZIONE NAZIONALE E INTERNAZIONALE**
LUIGI MATTEO BONAVOLONTÀ
p. XVIII-352 con CD-ROM, € 25,82 (L. 50.000)

**IL CONTRATTO DI *OUTSOURCING* DI SISTEMA INFORMATICO**
FEDERICO TOSI
p. XI-198, € 12,91 (L. 25.000)

**LE SOCIETÀ COOPERATIVE**
ROSA VECCHI
p. XVIII-522, € 33,05 (L. 64.000)

**LE SANZIONI TRIBUTARIE NELL'ESPERIENZA EUROPEA**
a cura di ADRIANO DI PIETRO
p. XXVI-342, € 24,79 (L. 48.000)

**LA DECISIONE SUI DIRITTI SOCIALI**
BARBARA PEZZINI
p. VIII-222, € 16,53 (L. 32.000)

**UNIONE MONETARIA E COORDINAMENTO DELLE POLITICHE ECONOMICHE**
SUSANNA CAFARO
p. IX-360, € 28,41 (L. 55.000)

**I DIRITTI FONDAMENTALI DOPO LA CARTA DI NIZZA**
Atti del Convegno AIDC. Taormina, giugno 2001
p. X-276, € 20,66 (L. 40.000)

**COME DEPOSITARE BREVETTI E MARCHI**
GIUSEPPE ROCCO
p. X-220, € 15,49 (L. 30.000)

**MANSIONI E RAPPORTO DI LAVORO SUBORDINATO**
CORRADO CARDARELLO
p. X-180, € 12,91 (L. 25.000)

**E-COMMERCE**
a cura di ANTONELLA ANTONUCCI
p. XII-404, € 26,86 (L. 52.000)

**LIBERTÀ E STATO NEL 1848-49**
a cura di FRANCO LIVORSI
p. VIII-342, € 25,82 (L. 50.000)

**LA GIURISPRUDENZA DELLA ROTA ROMANA NEL SECOLO XIV**
ANGELA SANTANGELO CORDANI
p. 874, € 61,97 (L. 120.000)

GIUFFRÈ EDITORE
Via Busto Arsizio, 40
20151 MILANO
http://www.giuffre.it

# Fedele a se stesso

di Anna Nadotti

V.S. Naipaul
**FEDELI A OLTRANZA**
**UN VIAGGIO TRA I POPOLI CONVERTITI DELL'ISLAM**
*ed. orig. 1998, a cura di Riccardo Duranti, pp. 525, Lit 60.000, Adelphi, Milano 2001.*

Con una decisione felice, che per rispetto a un grandissimo scrittore non andrebbe ora strumentalizzata politicamente, l'accademia svedese ha attribuito il Nobel 2001 per la letteratura a Vidiadhar Surajprasad Naipaul.

Scrittore raffinato quanto scomodo per la sua abitudine a dire ciò che pensa, saggista, romanziere, viaggiatore e cronista, Naipaul ha un talento speciale nel coinvolgere chi legge in una spirale di attenzione, curiosità, adesione e distanza, in una parola, pensiero. Qualità altissima di questi tempi, in cui spesso si esigono risposte prima ancora di formulare le domande. Il viaggiatore-cronista Naipaul cerca e intervista i suoi testimoni, ascolta, si guarda intorno: poi, tornato tra le pareti della stanza d'albergo, coglie nei suoi scarni appunti eventuali reticenze, vuoti, salti temporali che impongono ulteriori domande, e con quelle si presenta il giorno successivo ai suoi interlocutori – e a noi. Severità del metodo e raffinatezza di scrittura diventano tutt'uno, un'indagine a tutto campo che letteralmente travolge la parola, la piega al pensiero, al racconto; nei saggi e nei reportage, a mio avviso, ancora più che nei romanzi (e sono lieta che Adelphi abbia deciso di pubblicare tutta l'opera di Naipaul, la cui edizione italiana è stata fin qui penalizzata da un gran disordine cronologico).

Con questo suo nuovo libro Naipaul torna *Tra i credenti* (Rizzoli, 1983) negli stessi luoghi di un viaggio compiuto nel 1981, quando per la prima volta affrontò la questione dell'identità nazionale e individuale in paesi non arabi, dove l'islamismo è frutto di conversioni più o meno recenti: Indonesia, Iran, Pakistan, Malaysia. Ci torna per verificare la tenuta di quella narrazione nei lunghi seppur brevissimi anni in cui le sabbie dei deserti hanno consumato popoli e paesi, scarificandone o nascondendone i volti, sfumandone i confini. Sebbene nel densissimo prologo affermi che "questo libro parla di persone. Non è un libro di opinioni, è un libro di storie", Naipaul torna in quei paesi con un'opinione ben precisa, un pre-giudizio esplicito: "L'Islam è originariamente una religione araba, tutti i musulmani non arabi sono convertiti (...). Il convertito cambia la sua visione del mondo perché i luoghi santi sono in terra araba, perché la lingua sacra è l'arabo. Cambia pure la sua idea della storia: il convertito rinuncia alla propria e diventa, che gli piaccia o no, parte della storia araba". Poi però, quasi a moderare la violenza della sua tesi, aggiunge: "Il lettore non cerchi le 'conclusioni'. Con un procedimento retorico perfettamente controllato Naipaul tiene il lettore sulla corda, gli offre il suo punto di vista e subito glielo sottrae, gli impone una continua revisione o comunque un approfondimento delle opinioni che pure gli suggerisce, documenta con distacco, s'intromette con ricordi personali, e di nuovo registra, racconta altre storie. Alle quali è dunque giusto affidarsi.

Ben introdotte dall'immagine di copertina, una magnifica fotografia notturna della città afghana di Herat, le moltissime storie che Naipaul ascolta e trascrive hanno in comune orgoglio, speranza e delusioni, il sommarsi inesorabile di perdite individuali e collettive che lo scrittore ribadisce caparbiamente, pagina dopo pagina, riconducendole sempre alla stessa matrice, la natura imperialistica delle civiltà fondate sulle religioni rivelate: "L'Islam e l'Europa sono arrivati qui [in Indonesia] quasi contemporaneamente come forze imperialiste e concorrenti e insieme hanno distrutto il lungo passato buddhista e induista". E più avanti, commentando una targa all'ingresso di un vecchio albergo di Lahore: "Il mondo classico era stato spazzato via e riplasmato dal cristianesimo e dall'Islam".

Molte osservazioni analoghe si potrebbero rintracciare nelle oltre cinquecento pagine del libro, che suona come condanna implacabile di ogni fondamentalismo e reiterata denuncia del sacrificio di libertà e diritti civili, dell'azzeramento del passato, del forzoso abbandono delle tradizioni locali: "Tutto il passato indù e buddhista è stato ingoiato dall'oblio. Senza la scrittura, senza una letteratura, il passato si fagocita da solo perennemente", e più avanti, in Malaysia, dopo l'incontro con lo scultore Raja Shahriman: "Lavorava con metallo riciclato, nella fucina sul retro della casa. Creava figure marziali di estrema ferocia (...), in realtà viveva in un mondo di spiriti (...). Per molti versi eravamo prossimi all'origine delle cose, prima del passaggio alle religioni rivelate".

Colpisce, insieme all'usuale straordinarietà della scrittura – assai ben resa dalla traduzione italiana – una malinconia davvero inedita nel corrucciato "inglese" Naipaul, malinconia profonda per i luoghi e i modi del proprio passato. Mentre ripercorre un Pakistan ormai "fuori dalla mappa della storia" si sente battere con ritmo accelerato l'antico cuore kashmiro del nostro viaggiatore. Nell'aspra polemica con il poeta Iqbal – che nel 1930 sostenne per la prima volta la causa di un Pakistan indipendente e musulmano, ove "l'ideale religioso non può essere disgiunto dall'ordine sociale" – si sente la nostalgia del Bharat, dell'unità politica e della cultura tollerante e sincretica dell'immenso subcontinente: "È stupefacente che un uomo dotato di ragione abbia fatto un discorso del genere nel Novecento", osserva Naipaul. "A voler prendere alla lettera le sue parole, ciò implicherebbe che il mondo ideale è un mondo puramente tribale, precisamente ripartito, con ciascuna tribù al suo posto". Per ironia della sorte fu proprio la nascita del Pakistan a delegittimare i musulmani che rimasero in India, né bastò il comune credo religioso a tenere uniti Pakistan occidentale e orientale; ma qui vale forse la pena di ricordare ciò che Naipaul trascura, ovvero che la Partizione tra India e Pakistan e la definizione dei confini fu il prodotto della mediazione britannica alla vigilia dell'indipendenza, mediazione che nella sua primissima stesura portava il sinistro nome di "Balkans Project". (Si veda a questo proposito Dietmar Rothermund, *Delhi, 15 agosto 1947. La fine del colonialismo*, il Mulino, 2000).

Figure emblematiche del Pakistan odierno, un paese "che non si era dovuto guadagnare l'indipendenza, divenendo un satellite degli Stati Uniti e un'economia basata sulle rimesse dall'estero e infine un'impresa criminale", sono gli innumerevoli avvocati che affollano il palazzo di giustizia e gli altrettanto innumerevoli boss, tra cui quello che una sera accompagna lo scrittore nel quartiere malfamato del mercato dei diamanti. Ma è il guerrigliero Shahbaz il testimone chiave in questo panorama furiosamente dolente. La sua storia ha una misura universale, è storia di una generazione di combattenti rivoluzionari tanto devoti alla causa quanto astratti, le cui sconfitte si assomigliano a tutte le latitudini. E anche la solitudine, l'inconsapevole irresponsabilità, le rimozioni sembrano le stesse ovunque. Qui Naipaul, come già in Iran con le interviste al *basiji* Arash, volontario nella lunga guerra Iran-Iraq, e all'ayatollah Khalkalli, il giudice-boia di Khomeini, ci dà una lezione di metodo costringendo con garbo l'intervistato a ripercorrere i propri silenzi: "Le esperienze e le emozioni erano lì, ma non erano venute fuori. Sembrava quasi che in questa cronaca della rivoluzione avesse voluto ridurre le persone agli attributi essenziali marxisti. Analogamente il fanatico musulmano voleva ridurre i convertiti alla sola fede, senza le distorsioni della storia e delle tradizioni. Aveva visto i nomadi non come esseri umani ma come numeri e il capoclan come un leader, non come un uomo con affetti e qualità umane. Era stato altrettanto severo con se stesso".

Ma lo scrittore si rivela più forte dell'ideologia e a poco a poco vediamo emergere tutti i protagonisti del racconto: gli studenti-guerriglieri pakistani, i nomadi beluci, le greggi, i cammelli, gli alberi, l'acqua, le montagne. I massacri, gli esodi. Tragedia della quale fanno le spese soprattutto donne e bambini – donne la cui invisibilità rasenta la cancellazione. Ci sono tre sole testimoni in tutto il libro, la malese Nadezha, l'iraniana signora Seghir e l'indonesiana Dewi, eppure nella lugubre monotonia dei chador neri Naipaul nota movimenti vitali, passi decisi, guizzi improvvisi di jeans e tacchi alti, "era come se l'amore delle donne iraniane per l'eleganza e la bellezza fosse incontenibile, una forma di ribellione". Ma là dove le istituzioni non sono affidabili gli uomini per proteggersi "ricorrono al codice e al concetto d'onore", che impedisce la nascita dello stato di diritto, mortifica e reclude le donne.

Dicevo più sopra della nostalgia del passato, che mai come prima lo scrittore lascia affiorare in queste pagine. Come se dal rigore soffocante dei precetti religiosi, dalla lacerazione di antiche e poliedriche società umane gli venisse una spinta a recuperare, insieme all'India degli antenati, anche, oserei dire perfino inaspettatamente, l'isola dove è nato e non ha mai voluto tornare. Trinidad fa capolino più e più volte, come fanno capolino frammenti di sogno quando si è svegli: l'isola diventa uno specchio lontano, cui lo scrittore sembra non volersi sottrarre, fino a riconoscere finalmente se stesso nel vecchio poeta che intervista a Giava: " Mi svegliai con una conoscenza netta, come se riguardasse me, del dolore che accompagnava la vita di Linus, dolore di famiglia, dolore di scrittore, dolore per tutte le cose che vedeva sparire". ■

annanadotti@tin.it

# "Una intensità quasi intollerabile"

di Mario Materassi

William Faulkner
**ASSALONNE, ASSALONNE!**
*ed. orig. 1936, trad. dall'inglese di Glauco Cambon, pp. 414, Lit 36.000, Adelphi, Milano 2001*

Siamo di nuovo all'appuntamento autunnale di Adelphi con William Faulkner. Quest'anno, nella bella traduzione di Glauco Cambon (apparsa per Mondadori nel 1954 e quindi, sulla base del "testo corretto, nel 1989 per Garzanti), ecco la riproposta di *Assalonne, Assalonne!*, uno dei maggiori romanzi dello scrittore mississippiano – forse (non sono il solo a pensarlo) il maggiore. Più alto ancora di *Mentre morivo* (1930), di *Luce d'agosto* (1932), dello stesso *L'urlo e il furore* (1929): al quale, come ricorda la bandella di questa nuova edizione, Borges, recensendo il romanzo nel 1937, pur trovandolo di "una intensità quasi intollerabile", lo diceva soltanto "paragonabile".

La cosa è peraltro di relativa importanza: ciò che conta è il fatto che a distanza di quasi settant'anni *Assalonne, Assalonne!* rappresenta ancora uno dei capisaldi della narrativa del Novecento, una delle massime espressioni di un modernismo non di stretta osservanza bensì innestato sul tronco del romanzo ottocentesco, dal quale sussume l'irrinunciabile attenzione ai grandi paradigmi del "cuore dell'uomo", come soleva dire Faulkner. Comunque, a chiarimento della mia preferenza per *Assalonne, Assalonne!* sul pur grandissimo *L'urlo e il furore*, laddove in quest'ultimo le due anime della scrittura di Faulkner – quella modernista e quella tradizionale – si spartiscono il testo costituendosi come due letture antitetiche del reale (e sarà la seconda a risultare vincente), in *Assalonne, Assalonne!* quelle due anime si integrano inestricabilmente in un groviglio strutturale e semantico di un'intensità, sì, "quasi intollerabile", perché non riconducibile ad alcun ordine culturale extratestuale. Ed è forse questo ciò che intendeva Borges – perché è a questo che Borges mirava nelle sue opere.

Mirabile costruzione a scatole cinesi, il romanzo nasconde il proprio senso all'interno della costrizione a cercare la verità: una costrizione della quale sono vittime consenzienti tanto i personaggi quanto il lettore, per un'omologia di funzioni conoscitive che costituisce il nocciolo della lezione del modernismo. Perché, qui come in quasi tutte le opere dello scrittore, il vero soggetto del racconto non è l'atto bensì la *ricostruzione* dell'atto, e dunque il rapporto dell'individuo con quanto provoca la sua sete di conoscenza. Sarà allora, in *Assalonne, Assalonne!*, non *il* perché ma i tanti possibili perché del crudele, apparentemente inspiegabile comportamento di Thomas Sutpen, il grande piantatore del Sud prima della Guerra civile, il despota, il distruttore della sua stessa progenie; tanti "perché" quanti sono i testimoni, diretti come indiretti, di quelle lontane vicende – e dunque, mirabilmente appunto, l'aggrovigliarsi delle supposizioni lungo la tormentosa discesa nel gorgo d'una sempre più chiara (ma anche sempre più dolorosa) necessità di distanziarsene attraverso un giudizio morale.

In questo senso opera esemplare del modernismo, che sul paradigma della conoscenza impedita (cioè a dire, sul disordine) fondava la propria ragion d'essere – ma esemplare anche del grande romanzo ottocentesco, che fondava la propria sulla pulsione etica, che è quanto dire sull'ordine.

# Conformista per protesta

di Nicola Gardini

Philip Roth
**LA MACCHIA UMANA**
*ed. orig. 2000, trad. dall'inglese di Vincenzo Mantovani, pp. 410, Lit 35.000, Einaudi, Torino 2001*

Questo ultimo romanzo dell'americano Philip Roth è una storia di infamia, come *La lettera scarlatta* di Hawthorne. La vicenda ha inizio nell'estate del 1998, l'anno dello scandalo Clinton/Lewinsky. Un inizio brioso, retoricamente: "Era estate, in America, quando tornò la nausea, quando non cessarono gli scherzi, quando non cessarono le congetture e le teorie e le iperboli, quando l'obbligo morale di spiegare ai propri figli la vita degli adulti fu abrogato per tenere viva in loro ogni illusione sulla vita degli adulti, quando la meschinità della gente apparve semplicemente schiacciante, quando una specie di demone era stato sguinzagliato nel paese e, da ambo le parti, la gente si chiedeva: 'Perché siamo così pazzi?'".

L'avvilente cronaca dello scandalo presidenziale si ripete nella vita del settantenne Silk Coleman, che ha insegnato tutta la vita lettere classiche in un college del New England, incutendo rispetto e timore ai colleghi. Coleman è, prima, accusato di razzismo per essersi riferito a due studenti assenteisti, neri, con il termine "*spooks*" ("*spook*", "spettro", ha anche il valore negativo di "negro"), e poi, quando ha ormai lasciato l'insegnamento e perduto la moglie, diventa l'oggetto di morbose maldicenze per aver iniziato una relazione con Faunia, una bidella dello stesso college. A un certo punto si scopre che Coleman, che si presenta all'inizio come bianco ed ebreo, non è né l'uno né l'altro. Tutta la sua esistenza è stata una maschera, assai ben foggiata, di rispettabilità e di convenienza, la quale, se ora potrebbe servire a scagionarlo da qualunque calunnia, si rivela finalmente un frutto e un avallo di questa stessa. Coleman ha fatto di tutto per passare per quello che non è – anche razzialmente – e ce l'ha fatta. Ma tutti i suoi sforzi non l'hanno protetto da tutti i rischi del perbenismo, dell'ingratitudine e della malvagità umana. Temendo il conformismo degli altri, è diventato lui stesso un conformista. Ed è ora un eccellente prodotto di quella repressione da cui ha voluto sottrarsi con tutti i mezzi possibili.

Con questa storia, che finisce male, Roth si dimostra ancora una volta un opportuno demolitore di miti e di icone. La sua critica si rivolge all'America del *politically correct*, bacchettona e paranoica, che spaccia per rispetto quello che è qualunquismo, e per amore dell'uguaglianza l'incapacità di capire e di accettare le differenze. E l'America confezionata dalla presunzione dei dipartimenti accademici e dall'ipocrisia delle piccole comunità. L'America della persecuzione moralistica, che non tiene conto dei contesti e porta avanti battaglie gratuite in difesa unicamente dei suoi pregiudizi.

Roth propone un'altra visione delle cose: la non conoscenza. In più punti del libro leggiamo che la vita individuale è assolutamente inconoscibile. Perché Coleman è diventato quello che è diventato? Qual è la fonte dei desideri umani? Da dove nasce il voler essere qualcuno e non un altro? E secondo quali rapporti le varie individualità create si definiscono? Quei rapporti, comunque, mutano. Coleman, dopo il primo scandalo, sembra scivolare nel secondo per protesta – una protesta che muove anche contro se stesso: poiché tanto decoro non è servito a un bel niente, quello che davvero conta è sentirsi vivi, forti, ancora giovani.

Faunia, la bidella (in quel nome, un po' troppo programmatico, si legge un altro omaggio a Hawthorne, autore del *Fauno di marmo*), vale mille riconoscimenti accademici, con la sua vitalità ferina, bruta, polemica. Ma proprio nella descrizione del rapporto tra l'incolta Faunia e il professore di greco sentiamo un qualcosa di forzato e di meccanico. Roth crea piuttosto dei prototipi che dei personaggi. Faunia è troppo faunesca e il professore troppo professorale. La scrittura si affatica e si arrovella nella rappresentazione della sensualità disperata di entrambi, ugualmente falliti, ma dopo la duecentesima pagina il racconto comincia a girare a vuoto, a incepparsi su certi tic sessuali – che è difficile attribuire all'autore meno che al suo personaggio.

Roth vuole movimentare il quadro inserendo altre ossessioni e brutture: i traumi dei veterani del Vietnam, l'alcolismo, gli abusi sessuali, la gelosia persecutoria, infanticidi involontari, qualche suicidio, l'omicidio. Tutto è visto e narrato da un certo Zuckerman, scrittore di professione, già comparso otto volte nell'opera di Roth – la cui onniscienza in certi momenti ha dell'inspiegabile. È vero che Roth tenta vari registri, varie voci, ma non riesce a toglierci del tutto l'impressione che cerchi di dire, più di quanto abbia da dire e che tanto virtuosismo, per quanto ammirevole, sia uno scongiuro alla fiacchezza espressiva.

Le sue ragioni, però, restano altissime e importanti. Molto più efficaci apparirebbero in una narrazione concisa, secca e intransigente, eliminata l'emotività un po' goffa che fa montare queste pagine. L'ultimo DeLillo insegna. Infine, complimenti al traduttore. ■

n.gardi@tin.it

# Una madre nelle SS

di Rita Calabrese

Helga Schneider
**LASCIAMI ANDARE, MADRE**
*pp. 130, Lit 25.000, Adelphi, Milano 2001*

Una donna matura va a trovare la madre, precipitata nell'estrema vecchiezza, e viene risucchiata nei suoi discorsi smozzicati, travolta da amnesia e logorrea autistica fra grovigli di ricordi estranei, divagazioni vertiginose menzogne inspiegabili e sorprendenti confessioni. Ma non c'è soltanto il comprensibile "imbarazzo straziante" di una figlia che cerca di superare l'abisso della dissoluzione fisica, riannodando i fili di un legame primordiale: il loro rapporto si è spezzato più di cinquant'anni prima, allorché la madre ha abbandonato la famiglia "per arruolarsi nelle SS".

La ferita dell'abbandono s'intreccia con l'orrore per una madre assassina: "Oggi ti rivedo, madre, ma con quali sentimenti? Che cosa può provare una figlia per una madre che ha rifiutato di fare la madre per entrare a far parte della scellerata organizzazione di Heinrich Himmler?". Non volenterosa carnefice o complice indifferente, ma nazista fanatica della prima ora che ha scelto di compiere fino in fondo la sua missione agli ordini del Führer come guardiana dei campi di concentramento, prima, e, poi, di sterminio, fino a Birkenau, "dove spedivano le più dure, le più coriacee". Vincendo il raccapriccio suscitato dal loro unico incontro da allora, nel 1971, in cui si è vista mostrare con orgoglio la divisa di aguzzina e offrire in dono gioielli strappati alle vittime – episodio descritto nel suo primo libro *Il rogo di Berlino* (Adelphi, 1995 –, Helga Schneider accetta di rivedere la madre per trovare risposte alle domande che l'hanno ossessionata per tutta la vita e fare definitivamente i conti con il loro rapporto privato e, allo stesso tempo, con le atrocità del passato.

Forse giocando anche con le devastazioni del tempo, la vecchia donna tenta dapprima di sottrarsi ("Io non voglio essere interrogata!") per poi rivelare – immutata nella fanatica ammirazione di Hitler e nell'odio per gli ebrei – la partecipazione attiva allo sterminio, la collaborazione ai folli esperimenti di Mengele. Inorridita e pressata dai crudeli tentativi di coinvolgimento della madre, l'autrice è costretta a riscontrare in sé i frutti della didattica dell'odio. L'innocenza dell'età, spesso sottolineata a propria discolpa – solo sette anni, alla fine della guerra – le è in realtà preclusa. Non può fare a meno di rievocare l'aggressione a una coppia di ebrei cui ha partecipato in tenerissima età insieme ai compagni, obbedienti allievi della scuola della barbarie: "Io mi chinai sulla donna e le tirai i capelli. Tirai forte e gridai: 'Brutta ebrea!'. Lei mi guardò, spaventata e sgomenta. Non dimenticherò mai quello sguardo".

Il confronto con la sanguinosa figura materna rimane irrisolto. Il legame creaturale permane insostenibile e presente oltre la ragione e il rifiuto, nonostante le sconvolgenti rivelazioni che spazzano ogni tentativo di rimozione e d'oblio. La scrittrice riscontra suo malgrado la forte somiglianza fisica – "Sono il ritratto di mia madre devo ammettere" – e constata stupita il groviglio di sentimenti che la dilania: "Provo angoscia e un'irrazionale tenerezza. È mia madre, nonostante tutto è mia madre".

Dopo aver cercato inutilmente attenuanti per il comportamento di lei, tracce di debolezza o barlumi d'umanità, vorrebbe convincersi che, in un inaspettato guizzo d'amore materno, la donna ha cercato deliberatamente di farsi odiare per liberare finalmente di sé la figlia.

Nonostante il tempo trascorso, la scelta dell'Italia come nuova patria e dell'italiano come nuova lingua a sostituire la Germania e il tedesco gravati dall'eredità di morte, sembra insuperabile il peso della storia e della sofferenza. ■

rcalab@unipa.it

*Racconti dal maestro del noir*

# Comunista nello stile

di Valerio Evangelisti

Dashiell Hammett
**LA CITTÀ DEGLI INCUBI**
*trad. dall'inglese di Giuseppe Strazzeri, pp. 266, Lit. 28.000, Guanda, Parma 2001*

Come molti sanno, al momento dell'uscita di *Per un pugno di dollari* Sergio Leone e il suo produttore dovettero affrontare una vertenza giudiziaria (risolta con un onorevole compromesso) intentata loro dai realizzatori giapponesi della *Spada del samurai* di Akira Kurosawa. In effetti, la pellicola di Leone era un remake non dichiarato di quest'ultima (nota in Italia anche col titolo *La guardia del corpo*).

Giustizia però avrebbe voluto che Kurosawa fosse a sua volta condannato per plagio. Il suo film infatti non era altro che una trasposizione abusiva del romanzo di Dashiell Hammett *Piombo e sangue*, forse il capolavoro dello scrittore americano.

Non so se Leone lo sapesse, ma presumo di no, visto che non ha mai menzionato la circostanza. Ciò che è veramente paradossale è che *Per un pugno di dollari* aderisce al romanzo molto più della pellicola di Kurosawa. Non nella trama (identica), ma nella figura del protagonista. Lo "straniero senza nome" interpretato da Clint Eastwood si differenzia infatti notevolmente dal Toshiro Mifune in veste di samurai. Laconico, cinico, disincantato, parrebbe totalmente amorale e spinto quasi solo dal caso a schierarsi dalla parte giusta. Lo stesso atteggiamento che constatiamo in *Continental Op*, l'"eroe" che non è tale (senza per questo essere un antieroe) di molti racconti e di qualche romanzo di Dashiell Hammett.

L'editore Guanda sta opportunamente ripubblicando, o pubblicando per la prima volta, le opere del vero creatore del genere noir. Sono già usciti i romanzi più noti di Hammett, da *Piombo e sangue* (1929) al celeberrimo *Il falcone maltese* (1930) all'anomalo *L'uomo ombra* (1932) – anomalo per il tono di commedia, ma in linea con la restante produzione dell'autore nell'assoluta perfezione dei dialoghi: solo *La chiave di vetro* (1931) gli è in questo senso superiore – e qualche antologia. Giunge ora in libreria questa bella raccolta, ottimamente tradotta da Giuseppe Strazzeri.

Vi ritroviamo l'anonimo operatore dell'agenzia di investigazioni private Continental (una trasfigurazione della celebre Pinkerton, per la quale Hammett lavorò in gioventù), scettico e realista come sempre; nonché un nuovo personaggio, Steve Threefall, protagonista dello splendido racconto che dà il titolo al volume. Un giocatore di professione che incontriamo mentre, ubriaco, finisce contro un palo, litiga con un automobilista scriteriato, si fa disprezzare dalla ragazza che ha inteso mettere in salvo e finisce col farsi arrestare.

Tutto ciò in due paginette di una prosa sintetica e tersa, che con un'economia di vocaboli sorprendente definisce contesto, carattere dei personaggi della storia, sviluppo dell'azione e successive linee di evoluzione della vicenda. Una lezione di stile che si ripete poche pagine dopo, quando aspetti importanti della personalità di Threefall ci vengono fatti conoscere attraverso la descrizione, limitata a un solo paragrafo, del suo bastone da passeggio. Lasciandoci intuire pretese di eleganza, data la natura stessa dell'oggetto, ma anche propensione alla lotta (il bastone è più pesante del normale, e segnato da scorticature) al servizio di ideali che non possono essere malvagi (il pomo, intatto, rivela la pressione gentile di una mano delicata).

Il virtuosismo stilistico di Hammett si palesa già in questo pugno di righe. Il più raffinato dei suoi allievi, il francese Jean-Patrick Manchette, ha definito molti anni dopo "behaviourista" la forma narrativa adottata dall'americano: la psicologia dei personaggi, in obbedienza alla scuola comportamentale, viene definita non dai loro pensieri, ma dalle loro azioni. E un'intuizione suggestiva e giusta, però incompleta: Hammett descrive le persone non solo attraverso ciò che fanno, ma tramite l'analisi dell'esteriorità. Si tratti degli oggetti che manipolano, di ciò che li circonda, oppure della scabra osservazione dei loro lineamenti. Solo su questi ultimi è solito spendere qualche parola in più (come nel caso della ricorrenza della forma a "V" sul volto di Sam Spade, in *Il falcone maltese*), quando tutto il resto è descritto con una frase o due. Indice preciso degli intenti segreti dell'autore. Poi ci sarà chi giudicherà povero e banale questo tipo di prosa; ma l'intelligenza, ahimé, non è patrimonio comune di tutti i critici.

Il mistero Hammett – perché mistero c'è – si colloca al di là della sua vertiginosa abilità stilistica, e tocca la sua stessa biografia. Abbiamo uno scrittore che sappiamo essere stato un convinto militante comunista (dopo la Pinkerton, ovviamente: l'agenzia, più che nelle inchieste criminali, era specializzata nelle attività antisindacali) e che tuttavia non ha mai scritto un romanzo o un racconto "comunisti" in vita sua. Da nessuna parte dei suoi scritti troviamo attacchi al capitalismo, o denunce che vadano al di là di una semplice messa in stato d'accusa di singoli episodi di corruzione. È stato gioco facile fare di Hammett, con l'occhio rivolto allo stile ma non ai contenuti, un rozzo precursore di Hemingway, come se le finalità dei due autori fossero le stesse. Il giallista Bill Pronzini ha anche potuto fare di Hammett il protagonista di un intelligente romanzo poliziesco, senza mai menzionarne le scelte di campo ideologiche; omissione ripetuta da Wim Wenders, che dal romanzo ha tratto un film (*Hammett: indagine a Chinatown*) altrettanto intelligente, e altrettanto asettico.

Dove ritroviamo, dunque, il Dashiell Hammett comunista? Semplice: nel suo stesso stile, e nel behaviourismo che lo informa.

Abbiamo in scena (nei romanzi migliori e nella maggior parte dei racconti) investigatori che sembrano avere una nozione confusa della distinzione tra bene e male, cinici e talora disperati. I loro moventi, le loro scelte di campo, ci sono rivelati da semplici indizi: non solo oggetti e comportamenti corporei, ma moti fugaci di tenerezza, momenti sporadici di indignazione. O la stessa pertinacia con cui cercano la verità, contrastante con la disillusione di cui si ammantano.

Però i casi che hanno tra le mani sembrano alludere a una realtà più ampia e complicata di quella che riescono a percepire. Non si tratta del solito delitto isolato e bizzarro, idoneo alle capacità induttive di uno Sherlock Holmes e di un Nero Wolfe. Si tratta invece, per lo più, di una criminalità che ha assunto dimensione sociale, o di una società che si è fatta criminale essa stessa (mi richiamo ancora a Manchette). Il detective schizoide e geniale, a fronte di ciò, non serve a nulla (nemmeno il Marlowe di Raymond Chandler, che, malgrado l'invocata discendenza da Hammett, con questi non c'entra niente). Serve Continental Op.

L'indagatore anonimo, che quasi scompare davanti agli eventi. L'osservatore amaro, la cui personalità è rintracciabile solo per via indiziaria. L'uomo che guarda quasi di nascosto, e si lascia coinvolgere solo quando vi è costretto. Il personaggio con cui il lettore, se non affetto da disastrose patologie psichiche, più fatica a identificarsi. Il fatto è che un protagonista del genere, praticamente invisibile come l'assassino troppo normale di un celebre racconto di Chesterton, lascia che sia chi legge a porsi le domande che lui non si pone. La soluzione del caso, al di là delle specifiche risposte, è collegata a una società profondamente malata. Sì, ma qual è la malattia? Lo scrittore mediocre impiegherebbe pagine intere a spiegarlo per filo e per segno. Pianterebbe in mezzo al testo un predicozzo d'occasione. Pontificherebbe.

Hammett è troppo grande per ricorrere a simili mezzucci. Allude. Turba. Spinge al ragionamento. Perché tutto sembra menzogna? Cosa c'è che non va, al fondo? Lui non lo dice, e Continental Op nemmeno. Come non lo diceva il cavaliere senza nome di Sergio Leone, al momento di mettere piede in un villaggio messicano retto da due grandi famiglie divise solo da questioni di denaro. Salvo provocare in maniera quasi asettica, usando il denaro quale leva, il loro reciproco massacro, e lo schiudersi di una speranza per le vittime.

Hammett va letto così. Comunista capace di affrontare ogni sorta di angheria, in nome del proprio ideale ha scelto una letteratura non delle certezze contrapposte a certezze, ma dell'ambiguità necessaria a indurre il lettore a fare in prima persona le proprie analisi e a scegliere senza condizionamenti, una volta individuato il problema, da che parte stare. Il tutto servito da uno stile semplice solo in apparenza, ma in realtà calibrato fin nelle virgole.

Sono personalmente convinto che alla narrativa che si vuole vera e duratura non servano orpelli, o festoni barocchi posti a decorazione del nulla. Servono complessità dei temi e sobrietà del linguaggio, come nel grande cinema dei Ford, degli Hitchcock e dei Leone. In questo senso, Dashiell Hammett era e resterà un maestro. ■

eymerich@tin.it

# Il fumo negli occhi: idiosincrasie

di Maurizio Cucchi

*Proseguiamo in questo numero la collaborazione con la trasmissione radiofonica Radiotre Suite, pubblicando un intervento di Maurizio Cucchi tratto dalla rubrica "Il fumo negli occhi", questa volta dedicata alle idiosincrasie poetiche.*

Confesso di avere qualche difficoltà nel trovare situazioni di attrito nei confronti di un testo poetico, nell'individuare precisi elementi di idiosincrasia, perché la mia tendenza sarebbe quella di dire: dove c'è poesia, si vorrebbe poterla comprendere tutta, soprattutto perché la poesia esprime vari movimenti e vari sentimenti dell'animo. E interessante l'idea di potersi arricchire del diverso, però in qualche modo si cozza sempre con una propria parziale sordità, c'è sempre qualche cosa che in qualche modo fa da muro rispetto a questo desiderio. Faccio un esempio, un esempio che è anche un aneddoto. Tanto tempo fa, quando ero all'università, un professore mi aveva presentato la famosa poesia dell'*Alcyone* di D'Annunzio *Il cervo*, e già allora ebbi molte difficoltà, cioè mi trovai a dire: io non capisco, forse è meglio che mi occupi di qualcos'altro. Per essere più chiaro, leggo la prima parte di questa peraltro famosissima poesia:

Non odi cupi bramiti interrotti
di là del Serchio? Il cervo d'unghia nera
si sépara dal branco delle femmine
e si rinselva. Dormirà fra breve
nel letto verde, entro la macchia folta,
soffiando dalle crespe froge il fiato
violento che di mentastro odora.
Le vestigia ch'ei lascia hanno la forma,
sai tu?, del cor purpureo balzante.
Ei di tal forma stampa il terren grasso;
e la stampata zolla, ch'ei solleva
con ciascun piede, lascia poi cadere.
Ben questa chiama "gran sigillo" il cauto
cacciatore che lèggevi per entro
i segni; e mai giudizio non gli falla,
oh beato che capo di gran sangue
persegue al tramontare delle stelle,
e l'uccide in sul nascere del sole,
e vede palpitare il vasto corpo
azzannato dai cani e gli alti palchi
della fronte agitar l'estrema lite!

Beh, qualche residuo della sordità di allora mi è rimasto. Probabilmente è attenuato dalla evidente dalla grandiosa abilità di dominio della parola e della forma che ha D'Annunzio: è magistrale, ma probabilmente questo crea ulteriore disagio nel lettore che vorrebbe essere più partecipe. Allora che cosa non funziona? che cosa non riesco a cogliere, rispetto a che cosa mi sento distante?

Mah, intanto la situazione: in fondo una situazione reale e naturale viene spostata su un piano di risoluzione mitico-eroica. E tutto questo, in qualche modo, mi turba. Personalmente mi distanzia, mi lascia lontano perché vorrei che fosse dato più spazio eventualmente a quello che c'è sotto, e cioè alla dimensione reale e naturale. E allora, a questo punto, di fronte a questa poesia di D'Annunzio, devo dire che io scelgo decisamente Pascoli. Trovo poi implausibile e ultraletteraria questa poesia per una distanza eccessiva che dimostra da una normale medietà linguistica, un linguaggio che io vedo come grondante di arcaismi e di uscite enfatiche. Naturalmente c'è, più avanti, il magnifico "antico desiderio delle prede", e allora devo dire che di fronte a questo, la mia scelta va a uno scrittore completamente diverso, come Zola e come la sua *Bête humaine*.

Loescher

FRANCO MONTANARI
GI
VOCABOLARIO DELLA LINGUA GRECA
*130 000 lemmi, 10 000 opere e 4 000 autori documentati*
Contiene una *Guida all'uso del Vocabolario e Lessico di base* con funzione propedeutica alla consultazione del Vocabolario e all'acquisizione dei termini più frequenti della lingua greca.
cod. **3802** (Vocabolario + Guida) Lire 165 000 (€ 85,22)
(Prezzo 2002: € 88,00)

ALDO GABRIELLI
SC
DIZIONARIO DEI SINONIMI E DEI CONTRARI
ANALOGICO E NOMENCLATORE
*2ª edizione a cura di Grazia Gabrielli e Massimo Pivetti con CD-ROM*
Uno dei più autorevoli dizionari dei sinonimi e dei contrari in versione aggiornata e ampliata. Il CD-ROM permette una consultazione rapida grazie alle molteplici funzionalità del programma di interrogazione.
cod. **3272** (Vocabolario + CD-ROM) Lire 81 500 (€ 42,09)
(Prezzo 2002: € 42,50)

LUIGI CASTIGLIONI
SCEVOLA MARIOTTI
IL
VOCABOLARIO DELLA LINGUA LATINA
*3ª edizione rinnovata, disponibile anche in CD-ROM*
È arricchito da una *Guida* che introduce all'uso del Vocabolario, e che illustra le funzionalità del CD-ROM. La Guida propone inoltre un ampio repertorio di esercizi sul lessico con possibilità di autoverifica.
cod. **6657** (Vocabolario + Guida) Lire 134 000 (€ 69,21)
(Prezzo 2002: € 71,50)
cod. **6656** (Vocabolario + Guida + CD-ROM) Lire 152 000 (€ 78,50)
(Prezzo 2002: € 80,00)
cod. **6655** (CD-ROM + Guida) Lire 98 000 (€ 50,61)
(Prezzo 2002: € 52,50)

LOESCHER EDITORE
via Vittorio Amedeo II, 18
10121 Torino - Italia
Tel. +39 011 56 54 111
Fax +39 011 562 58 22
www.loescher.it
mail@loescher.it
Loescher

# Come finisce un amore

di Damiano Rebecchini

Lev Tolstoj
**FELICITÀ FAMILIARE**
*ed. orig. 1859, traduzione dal russo di Laura Salmon, introd. di Serena Vitale, prefaz. di Fausto Malcovati, pp. LIII-92, Lit 12.500, Garzanti, Milano 2001*

Nel maggio del 1859 Tolstoj, rileggendo le bozze di *Felicità familiare*, non cela una forte insoddisfazione: "E una vera merda, una porcheria non solo dal punto di vista letterario, ma anche umano... sono morto e sepolto sia come scrittore, sia come uomo". Il suo disappunto si concentra soprattutto sulla presenza di un alone sentimentale nel racconto. "Il tuo racconto odora di vecchia collegiale", gli aveva scritto in una lettera l'amico Botkin. E Tolstoj gli risponde amareggiato, con rassegnazione: "Sì, di vecchia collegiale e di violetta". Non vi poteva essere ammissione più amara per chi fino ad allora aveva impiegato ogni sforzo per liberarsi, nella vita e nelle opere, da ogni forma di sentimentalismo. Ma fu un fallimento apparente, che aprì la strada alla stesura di *Anna Karenina*. Per una sua migliore comprensione il lettore italiano dispone adesso di una nuova edizione di *Felicità familiare*.

*Felicità familiare* è la storia dell'amore della giovanissima Masa, graziosa diciassettenne appena affacciatasi alla vita, per il maturo e intelligente Sergej Michajlovic, vecchio amico di famiglia che si offre di amministrarne la tenuta alla morte della madre. Nel clima di noia e tristezza che regna nella tenuta di lei, l'arrivo di Sergej Michajlovic è una pioggia estiva che scuote i torpori e ravviva nuove speranze. La prima parte del racconto è la storia dell'inebriante esperienza dell'innamoramento dei due, la storia del loro idillio campestre, che si alimenta nell'illusione di un amore infinito, immutabile. Masa vuole vivere, vuole amare, la forza del suo desiderio trasforma ogni gesto in un segno d'amore. Sergej Michajlovic è titubante, più consapevole delle loro differenze, lentamente cede all'amore. Con il matrimonio si chiude la prima parte, e inizia anche la fine dell'idillio amoroso. Nella seconda parte la vicenda si sviluppa con brio: dalla tenuta di Pokrovskoe ai salotti mondani di Pietroburgo, da una stazione termale di Baden alla vecchia tenuta di Nikol'skoe si assiste al rapido estinguersi dell'amore nei filacci del matrimonio, tra l'ombroso oscillare degli umori di Masa e le sagge, intelligenti, irritanti reazioni di Sergej Michajlovic.

*Felicità familiare* esce nel 1859. Negli anni cinquanta dell'Ottocento le opere di Tolstoj sono un unico possente tentativo di scrollarsi dalle spalle vecchi *clichés* romantici e sentimentali della precedente letteratura russa. In opere come *Infanzia*, *Adolescenza* e *Giovinezza* (1852-57), come *I racconti di Sebastopoli* (1855), o *Una mattina di un proprietario terriero* (1856), Tolstoj osserva con sguardo limpido e privo di idealismi esperienze umane che fino ad allora erano state rappresentate in modo romantico e innaturale. Accompagnato da un istintivo metodo di analisi – non accettare mai ciò che era comunemente accettato, osservare se stessi fino ad arrivare alle componenti elementari dei propri sentimenti – Tolstoj vede nell'infanzia, nella guerra, nella vita dei proprietari, esperienze prive di enfasi retorica, nella luce ordinaria del disincanto. Di fronte al tema dell'amore ha però un'esitazione, legata a una dolorosa circostanza personale, e lascia trapelare un leggero alone sentimentale.

All'epoca di *Felicità familiare*, Tolstoj aveva trent'anni. Aveva appena vissuto un'infelice esperienza di fidanzamento con una graziosa fanciulla nobile, di dieci anni più giovane di lui, Valerija Vladimirovna Arsen'eva. La sua passione, prima accesa, si era presto spenta e si era trasformata in un rapporto freddo e oppressivo, quasi paterno. In noiosissime lettere Tolstoj costringeva la giovanissima Arsen'eva a subire le sue lunghe tirate moralistiche, senza lasciarvi traccia d'amore. Se ne era reso conto, ne aveva sofferto, aveva rotto il fidanzamento ed era fuggito. Un anno dopo, aveva deciso di rielaborare la sua esperienza in *Felicità familiare*, con un nuovo finale – il matrimonio dei due, che nel racconto segna la fine del loro amore.

La narrazione è condotta in prima persona da Masa. La scelta del narratore per Tolstoj costituisce sempre una scelta di carattere prioritariamente gnoseologico. Negli anni cinquanta egli era stato spesso attratto da narratori dotati di un punto di vista "straniante", narratori lucidi e distaccati: un corrispondente dal fronte, un'impiegato di una bisca, un volontario ecc. In *Felicità familiare* decide di assumere il punto di vista di Masa che, ad amore ormai finito, racconta il graduale spegnersi della passione per suo marito.

Una serie di circostanze favoriscono la rottura. Masa e Sergej si trasferiscono nella casa di lui, "una casa che suscita rispetto", con i mobili disposti in ordine simmetrico, con i ritmi della famiglia di lui. Qui il lento scorrere del tempo, le abitudini, iniziano a vincolare il sentimento, assoggettandolo al ciclico ripetersi degli eventi. Qui Sergej inizia a chiudersi nella sua attività, crea barriere tra il suo lavoro e la vita emotiva, si costruisce uno spazio per lei chiuso e impenetrabile. Ma è soprattutto a Pietroburgo, dove i due si recano per sfuggire alla noia e dove ferve la vita mondana, che si accelera la crisi. Il mondo scintillante dei salotti di Pietroburgo è per Masa uno spazio tutto da esplorare, interessante, attraente, che la lusinga con i suoi complimenti. Per Sergej, che lo ha già frequentato, è il regno della superficialità, che umilia e avvilisce lo stesso amore di Masa. La dinamica di sacrifici e sensi di colpa, innescata dalla loro partecipazione ai salotti mondani, rompe il labile equilibrio fondato sulla spontanea coincidenza di desideri e bisogni che è proprio dell'innamoramento.

Ma i fattori esterni accelerano solo la crisi. A Masa non sfugge che a dividerli è una maniera profondamente diversa di sentire l'amore. Per Masa l'amore è un'esperienza totalizzante, ama senza limiti e non sa immaginare una felicità possibile al di fuori di questa esperienza: "Leggevo, suonavo e mi occupavo della mamma e della scuola, ma questo solo in quanto ognuna di queste occupazioni era legata a lui e godeva del suo consenso; ma appena il pensiero di lui non era più coinvolto in una cosa, la abbandonavo: mi sembrava buffo anche soltanto pensare che esistesse al mondo qualcos'altro all'infuori di lui". Finisce per aderire completamente a lui, interpreta i suoi stessi silenzi come segni d'amore. Sergej cerca di contenere questa passione, cerca di ridurre il sentimento nel quadro di una tranquilla operosità. L'amore per lui è una tecnica di contenimento, il tassello di un equilibrio che egli chiama felicità: "Una vita tranquilla, unita, nel nostro sperduto angolo di campagna, con la possibilità di fare del bene alla gente (...). Poi il lavoro, un lavoro che spero sarà utile; poi il riposo, la natura, i libri, la musica, l'amore per chi ci sta accanto. Ecco la mia felicità". La vita pietroburghese fa entrare in conflitto queste due concezioni dell'amore. A Pietroburgo Masa esprime quello che vuole realmente: "Io non voglio tranquillità!".

C'è un legame profondo che unisce *Felicità familiare* a *Anna Karenina*. La prima redazione del racconto si chiamava *Anna*: Anna era il primo nome di Masa. In *Felicità familiare* vi è lo stesso rifiuto dei rapporti inariditi dal matrimonio contro cui si scontra Anna Karenina. Vi è lo stesso rifiuto delle forme ritualizzate della vita sociale, delle espressioni convenzionali del sentimento – atteggiamenti che arrivano a Tolstoj da quell'ampio filone di pensiero illuminista, in primo luogo rousseauiano, che attraversa in profondità la cultura russa dell'Ottocento. Ma soprattutto vi è la stessa inquietudine di Anna Karenina, lo stesso desiderio inappagato di vivere: "Dopo aver provato la felicità dell'innamoramento, amarlo non mi bastava più. Avevo bisogno di movimento e non del placido scorrere dell'esistenza".

In *Felicità familiare* Tolstoj, osservando il problema del matrimonio, non trova ancora il coraggio di affrontare il grande tema dell'adulterio. Masa è una Anna Karenina rassegnata al suo destino, che prova solo per un istante l'abisso del tradimento. Sergej è un Karenin più comprensivo, più intelligente di lui, ma come lui "ha amato poco". Venti anni dopo, in *Anna Karenina*, il grande tema dell'adulterio poteva essere affrontato in modo significativo come logica conseguenza della decadenza del matrimonio, di una istituzione che in *Felicità familiare* si presenta come intrinsecamente contraria alla passione amorosa. "Da quel giorno ebbe fine la storia d'amore tra me e mio marito; l'antico sentimento divenne un caro ricordo irreversibile, mentre il nuovo sentimento d'amore per i bambini e per il padre dei miei figli costituì l'inizio di un'altra vita".

Dopo quella di Rebora del 1960, dal titolo *Felicità domestica* e dal linguaggio inutilmente aulico e desueto, la nuova traduzione, pur non sempre impeccabile, ha il merito di riportare il racconto lungo tolstojano sul registro neutro della confessione, il suo autentico registro, restituendogli così la semplicità e l'immediatezza espressiva dell'originale, e rendendolo finalmente accessibile e gradevole per il lettore italiano contemporaneo. ■

md0754@mclink.it

# Ritratto dell'artista con la madre

di Edda Melon

Hélène Cixous
**OSNABRÜCK**
*ed. orig. 1999, trad. dal francese di Monica Fiorini, pp. 215, Lit 25.000, Tufani, Ferrara 2001*

Da tempo nota soprattutto come saggista e teorica della differenza sessuale, Hélène Cixous è anche autrice di opere teatrali e soprattutto di testi narrativi-poetici, da lei definiti "*fictions*", sinora mai tradotti in italiano (se non su riviste). *Osnabrück* rientra in un gruppo di testi recenti con i quali Hélène Cixous mette in scena la storia delle persone e dei luoghi della sua famiglia, costituita da ebrei spagnoli da parte di padre, e da ebrei tedeschi e dell'Europa centrale da parte di madre, trapiantati in Algeria.

*Osnabrück* è un libro per la madre, Eva Klein, nata in quella città tedesca, e tutt'oggi vivente e vivace, all'età di ottantotto anni, a Parigi. Se gran parte dell'opera di Cixous (da *Dedans*, premio Médicis nel 1969, a *OR, les lettres de mon pere*, del 1997) è scritta all'ombra del padre morto giovane, quando la bambina aveva undici anni, scrivere esplicitamente per la madre, e sulla madre, è una sfida che si è imposta tardi, anche se la figura materna compariva fugacemente dappertutto. Nel prologo, la voce del libro evoca un primo ricordo d'infanzia, quando, a pochi anni, abbandonata a scuola, la bambina "perde" la mamma e si ritrova disperata e piangente. Quasi subito, l'apprendimento della scrittura, le pagine di carta, prenderanno il posto della madre, come poi, preferite alle bambole, "le piccole inestimabili donne di carta che mi spuntavano sulle dita a volontà". Segue un secondo ricordo, l'apparizione della mamma sul vialetto d'accesso delle colonie estive, la gioia del ritrovamento. Tra perdere e trovare, perdere e inventare, si snoda forse tutta la vita, e la scrittura, e anche il rapporto quotidiano con Eve, alla scuola di Eve, nella lotta e nella resa.

Credo che Osnabrück sia essenzialmente uno dei nomi della madre, un omaggio alla sua terra, nella sua lingua. Leggendo il testo, perdendomi nei suoi sentieri interrotti, nei bruschi cambiamenti di registro, nei passaggi nebulosi tra cronaca, sogno, ricordo, nell'intreccio tra autobiografia, biografia e finzione, nelle pluralità delle voci e delle scene, ho pensato che si potrebbe definire Hélène Cixous una "grande eccentrica", riferendo il termine (secondo l'uso comune) tanto all'originalità del suo apparire e muoversi nel mondo, quanto (secondo l'etimologia: via dal centro) alle sue strategie testuali e poetiche.

Non l'ultima degli eccentrici delle avanguardie storiche, ma la prima (dagli anni settanta) di una nuova ondata, interprete di un decentramento del soggetto (femminile per esempio, ma non solo), corporeo, geografico, linguistico, psichico, estetico. Non una moda, ma una scrittura/lettura che, spostando i confini, trasforma: che si rivolge a "chiunque ami il gioco del linguaggio che ha per posta la conoscenza e la vita", come scrive Paola Bono nei recenti atti del convegno della Società italiana delle Letterate di Orvieto '98 (*Scritture del corpo. Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Sossella, 2000).

*Come nasce la poesia dello spazio bianco*

# Una consorteria con l'orribile

di Giovanni Cacciavillani

Aloysius Bertrand
**GASPARD DE LA NUIT**
*ed. orig. 1842, trad. dal francese di Marco Vitale, introd. di Max Milner, pp. 317, Lit 18.000, Rizzoli, Milano 2001*

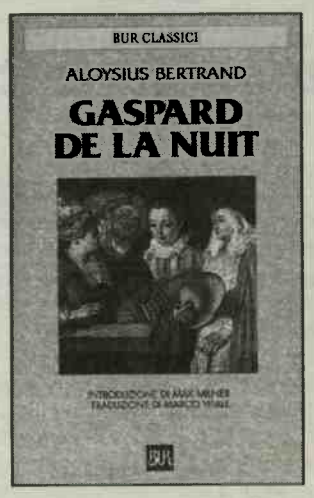
È sfogliando, almeno per la ventesima volta, il famoso *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand (un libro conosciuto da voi, da me e da qualche nostro amico, non ha forse tutto il diritto di essere definito *famoso*?) che mi è venuta la tentazione di fare qualcosa di analogo, e di applicare alla descrizione della vita moderna, o meglio di *una* vita moderna e più astratta, lo stesso procedimento che egli aveva impiegato alla pittura della vita antica così bizzarramente pittoresca". Così Baudelaire consacra il genio di Bertrand nella lettera dedicatoria a Arsène Houssaye dei *Petits poèmes en prose*, opera rivoluzionante e matrice della modernità assoluta in questo nuovo genere poetico.

Nel novembre del 1842, per i tipi di Victor Pavie, usciva a Parigi pressoché inosservato un volumetto di prose poetiche dal curioso titolo di *Gaspard de la nuit. Fantasie alla maniera di Rembrandt e di Callot*. Ne era autore un giovane provinciale, Louis Bertrand detto Aloysius, morto l'anno precedente nella più completa miseria, al volgere di una breve stagione letteraria che lo aveva imposto per qualche tempo all'attenzione dei circoli romantici della capitale. Dalla Digione della sua infanzia, intrisa di reminiscenze del grande passato borgognone, il giovane Bertrand era infatti approdato a Parigi dopo il fallimento degli ideali della Rivoluzione del 1830, giungendo presto a elaborarvi una originalissima e solitaria tessitura poetica. Con la scansione a un tempo cristallizzata e illusoria del poema in prosa che Aloysius Bertrand inaugura al riparo della sua mansarda di *bohémien*, è un intero mondo poetico a trovare una dimensione inattesa e privilegiata. Uno spazio fantastico che sa accogliere i chiaroscuri fiamminghi come i bagliori delle miniature tardogotiche, i sogni e le allucinazioni notturne, le maschere italiane e gli insetti inquietanti – come nei racconti di Nodier e di Hoffmann, come poi in Lautréamont – in una perfezione compositiva che non rimarrà a lungo inosservata.

"È raro assistere alla nascita di un genere letterario, più raro ancora poter collegare questa nascita al nome di uno scrittore. Pure la coincidenza si è verificata nel caso di Aloysius Bertrand, fuor di ogni dubbio l'inventore del poemetto in prosa francese" (Milner). Così il fratello minore ricorderà Aloysius: "Tutto era buono per fissare i suoi pensieri: vecchie buste di lettere, margini di giornali, frammenti di carta, l'ultima pagina ingiallita strappata a un libro, tutto vi era destinato. Il suo tavolinetto era ricoperto da scartafacci pieni di cancellature, lacerati, fitti di una scrittura fine e illeggibile". Su questa pratica, una consuetudine di vita solitaria. La segregazione della provincia costituisce un fattore di marginalità, ma anche un'opportunità per trovare la propria strada al di fuori delle correnti imposte dalla capitale.

"Bertrand è il Surrealismo nel passato", scriverà Breton. Non si potrebbe dire meglio l'abisso che separa i bozzetti medievaleggianti della scuola romantica da queste brecce nel muro dei secoli che egli giunge a praticare quando ha voglia, come dice ancora Breton, "di precipitarci dal presente in un passato dove subito le nostre certezze cadono in rovina". Difficilmente si possono immaginare queste visioni liberatrici elaborate fuori dalla clausura di una città di provincia.

Il gusto per le arti grafiche, altra passione dell'uomo solitario, è stato a Bertrand di notevole aiuto. E prima di tutto il suo legame con Rembrandt. È l'attenzione pensosa con cui s'imbeve dei minimi spettacoli e delle immagini più fragili per configurarli a misura di un universo interiore insieme oscuro e radioso, dove le umili realtà dell'esistenza si aureolano di tenerezza e di pietà, come nello straordinario poemetto dei *Lebbrosi* – uno dei preferiti da Eluard – dove è traccia della desolata dolcezza del *Cristo che guarisce i malati*. Di fronte a questa ardua parentela, i debiti contratti con Callot sono molto più espliciti. Se il poeta deve al pittore la vitalità e il colpo d'occhio umoristico che equilibra la contemplazione rembrandtesca, non è stato però insensibile agli accenti oscuri e tormentati dell'incisore delle *Miserie della guerra*, e a come questi abbia saputo esplorare le zone incerte che mettono in comunicazione il grottesco col fantastico e l'inquietante.




Ciò che forse colpisce in primo luogo nei poemi di Bertrand, soprattutto in relazione alle prove di prosa poetica precedenti, è il loro aspetto discontinuo, frammentario. L'aria circola non solo tra i poemetti, di cui il più lungo non supera le trenta righe, ma anche all'interno di essi, non procedendo mai in forza di uno scorrimento continuo, ma per stacchi e sbalzi. Il poemetto raccoglie solo i tratti strettamente necessari allo sviluppo di poche immagini portanti. Bertrand aveva chiara l'importanza di quegli spazi bianchi che conferivano ai suoi poemi la peculiare andatura ellittica e lacunosa. Nelle istruzioni che ha redatto per l'impaginatore, raccomanda: "Regola generale. Interlineare come se fosse un testo di poesia. Il signor impaginatore noterà che ogni componimento è diviso in quattro, cinque, sei o sette capoversi o strofe. Egli avrà cura di frapporre larghi spazi bianchi tra queste strofe come fossero in versi".

La maggior parte dei commentatori contemporanei ha notato una parentela tra l'estetica di questa tecnica e quella di Mallarmé, dove la scrittura "in arcipelago" suggerisce, allude, non denota. La poesia di Bertrand è una poesia "spaziale", in cui il lettore percorre uno spazio, prende possesso di una molteplicità di cui articola gli elementi secondo una combinatoria che l'autore indica. Va da sé che l'uso di queste unità microscopiche presuppone schemi compositivi ben altri dalla descrizione logicamente ordinata e che in mancanza di punti di contatto fra i vari elementi della scena, il gioco delle affinità foniche, cromatiche o tematiche svolge un ruolo che fa pensare all'incastonatore di pietre preziose, al mastro vetraio o allo smaltatore. Racchiudere il grande nel piccolo è l'autentica passione di Bertrand.

Lo spazio dei poemetti non è solo miniaturizzato, è nel contempo attraversato da luci che ne allargano le dimensioni, ne arricchiscono di mistero le superfici e le profondità. "La raccolta ha un posto fra i grandi poemi della notte" (Milner). Dei sessantasette poemi della raccolta, almeno trenta hanno luogo in un'atmosfera notturna, e ognuna di queste notti ha la sua luce, spettrale o livida.

Alla concentrazione spaziale corrisponde quella temporale. I poemetti di Bertrand mettono in scena piccoli drammi o piccole commedie. Non è tanto nel "romanzo condensato in una pagina", vagheggiato da Huysmans, che si esprime nel modo più personale la temporalità per Bertrand, ma in componimenti relativamente immobili dove l'urto fra passato, presente e futuro conferisce all'istante descritto commozione o apertura, e concentra in esso un certo spessore di durata. Questo istante può essere quello del sogno o della veglia notturna.

Il novero di gnomi, maghi, stregoni, fantasmi e creature dell'incubo di cui Bertrand ha popolato le notti del suo testo è largamente tributario del gusto dell'epoca (Scarbo deve tutto a Smarra di Nodier). Ma molti di questi poemetti si presentano come sogni o allucinazioni, secondo un notevole vigore di intrisione onirica del testo. Procedendo per teorie d'immagini o di scene isolate da spazi bianchi, i poemetti di Bertrand permettono di suggerire l'incongruenza delle visioni del sonno. Il sogno è suggerito, non trascritto. Qui sta tutta la distanza che separa Bertrand dal Surrealismo. Il testo di Bertrand è una "macchina per sognare" (Milner). Una delle ossessioni maggiori è quella della distruzione e della morte, che s'impone con forza lungo tutta la raccolta. Un'altra categoria di ossessioni è costituita dai fantasmi di aggressione che infestano l'incubo. Scarbo minaccia il dormiente e fa di questo un essere infimo e impotente (vedi Kafka). Altrove il nano che "s'arrotolava come un fuso tra le filacce della sua bianca criniera" realizza l'assoluto della vicinanza al male, l'iperbole della consorteria con l'orribile.

Meno visionaria e audace di quella di Rimbaud, l'"alchimia del verbo" di Bertrand manifesta la stessa fiducia nel potere della parola di allargare e rinnovare l'esperienza umana. Egli è il capofila di un corteo e di un cammino lungo il quale si misureranno Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Huysmans, Claudel, Jacob, Reverdy e i surrealisti. ■

*Dal primo dei realisti magici*

## Un secolo sulla pelle

di Vittoria Martinetto

Carlos Fuentes
**GLI ANNI CON LAURA DÍAZ**
*ed. orig. 1999, trad. dallo spagnolo di Ilide Carmignani, pp. 508, Lit 34.000, il Saggiatore, Milano 2001*

La casa editrice il Saggiatore sta recuperando a ritmo piuttosto serrato l'opera di un grande della narrativa ispano-americana, per anni ingiustamente rimasto in margine agli interessi dell'editoria italiana, come pure del nostro pubblico. Carlos Fuentes, come abbiamo già sottolineato qualche tempo fa su queste pagine (cfr. "L'Indice", 2001, n. 2) in occasione della ristampa dei due bellissimi romanzi *La morte di Artemio Cruz* e *Aura* (il Saggiatore, 1997) e dell'uscita, per la prima volta nel nostro paese, di *L'ombelico della luna* (il Saggiatore, 2000) è una delle voci che hanno dato vita al grande rinnovamento della narrativa del subcontinente, precedendo autori da noi ben più noti, come Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa.

Per chi scrive, e per tutti i conoscitori dello scrittore messicano, quest'ultimo romanzo *Gli anni con Laura Díaz* rappresenta al contempo una continuità con l'opera precedente e una novità. La continuità è costituita dall'interesse di Fuentes per la Storia, che, salvo rare eccezioni, si intreccia ossessivamente ai destini dei suoi personaggi fittizi. Si tratta, in genere, di vicende che tentano di dare in modo prospettivista una risposta all'annosa questione relativa alla natura dell'individuo latinoamericano, erede di una cultura meticcia, nata dall'incontro-scontro fra il Vecchio e il Nuovo Mondo. Ma se in romanzi come *La morte di Artemio Cruz* o *L'ombelico della luna* la problematica rimaneva ancorata alla realtà messicana, in quest'ultimo la vita e le esperienze del personaggio principale, che per la prima volta è una donna, diventano quasi crocevia di eventi storici che vanno ben al di là dello stesso orizzonte latinoamericano, finendo per abbracciare la quasi totalità degli eventi cruciali del secolo appena concluso.

In questo ambizioso affresco, il lettore riconosce il Fuentes smisurato di romanzi come *Terra nostra* (1975, mai tradotto in Italia), dove l'autore ripercorreva in ottocento pagine quasi duemila anni di miti e di Storia, ma con alcune differenze sostanziali. Innanzitutto, Laura Díaz non è un'allegoria né un simbolo, come potevano esserlo i personaggi di Artemio Cruz o di Ixca Cienfuegos. Si tratta, invece, di una figura carne ed ossa, credibilissima nonostante sia un uomo il suo creatore, anche perché la vicenda di Laura Díaz Fuentes attinge, per la prima volta, e con i dovuti mascheramenti, alla storia famigliare dell'autore stesso.

Inoltre, a differenza di certe sperimentazioni care a Fuentes, tanto la sua saga familiare, quanto le vicende storiche che la condizionano seguono una cronologia lineare scandita ordinatamente da luoghi e date precisi. Non più un'alternanza di livelli di realtà e di voci interpreti di irruenti flussi di coscienza, ma un classico narratore onnisciente che racconta le vicende non straordinarie, ma significative, di una donna che vive un intero secolo sulla sua pelle.

L'infanzia e l'adolescenza di Laura trascorrono sullo sfondo dell'agonia del Porfiriato e del consolidamento della Rivoluzione, il suo matrimonio con un leader sindacale la fa assistere da vicino al tradimento dei presupposti rivoluzionari nel loro imbarbarimento istituzionale, l'amicizia con due artisti come Diego Rivera e Frida Khalo l'assecondano in un risveglio contro schemi di vita misogini e patriarcali, il rapporto extraconiugale con un esiliato della guerra civile spagnola, intellettuale e impegnato, la porta a confrontarsi con i grandi dilemmi ideologici del Novecento, le dittature europee, la persecuzione degli ebrei nei campi di sterminio, il maccartismo nordamericano... Infine, le tormentate vicende dei figli e dei nipoti la fanno partecipare indirettamente alle lotte studentesche del sessantotto, finché Laura non sentirà la morte vicina e, per consumarla, tornerà all'inizio della storia, nella casa natale di Catemaco, presso Veracruz, dove era nata nel 1905 da una famiglia di origine tedesca. Il romanzo si chiude con un epilogo in cui, a Los Angeles, definita la "Bisanzio del Pacifico" – la città che più di ogni altra rappresenta una realtà meticcia di culture e di storie – il pronipote di Laura, all'inizio del nuovo millennio, sta terminando di raccontare, appunto, la cronaca della sua ascendenza artistica e familiare che ha deciso di intitolare *Gli anni con Laura Díaz...*

Se, al termine di cinquecento pagine, può capitare che il lettore si stupisca della straordinaria velocità con cui ha terminato la lettura, il merito non va soltanto all'interesse suscitato da un indovinato amalgama di storia individuale e collettiva, ma anche all'indiscutibile qualità della scrittura di Carlos Fuentes riprodotta con particolare sensibilità dalla traduzione italiana fluida, accurata e priva di sbavature di Ilide Carmignani. ■

vimartin@cisi.unito.it

## Sorella nel disprezzo

Ernesto Sabato
**IL TUNNEL**
*ed. orig. 1948, trad. dallo spagnolo di Paolo Collo e Paola Tommasinelli, pp. 140, Lit 28.000, Einaudi, Torino 2001*

Sono tempi in cui, soprattutto in ambito ispanoamericano, le case editrici italiane si accorgono di gravi dimenticanze e rispolverano testi chiave di questa narrativa. E il caso del breve romanzo *Il tunnel* di Ernesto Sabato, uscito in Argentina nel 1948 – e in Italia da Feltrinelli nel 1967, quindi da Editori Riuniti nel 1987 (cfr. "L'Indice", 1987, n.1) –, prima prova letteraria di uno scienziato che, dopo un brillante avvio di carriera prima presso la Fondazione Curie di Parigi, poi al Massachussets Institute of Technology negli Stati Uniti, decide di abbandonarla per votarsi alla scrittura.

Della sua combattuta conversione alla letteratura, della sua vita e di molto altro, quasi il "racconto di un secolo" come recita il sottotitolo, è testimonianza il bellissimo resoconto autobiografico *Prima della fine*, pubblicato, sempre da Einaudi, solo un anno fa (cfr. "L'Indice", 2000, n.10). La produzione narrativa di Sabato, a differenza di quella saggistica, è piuttosto limitata – tre romanzi nell'arco di una vita molto longeva –, ciò non toglie che il suo nome compaia nei manuali accanto a quelli di Juan Carlos Onetti (altro grande da rispolverare) e Julio Cortázar.

In un'intervista concessa a Rosalba Campra alla fine degli anni settanta (e pubblicata in *America Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, 2000), Sabato rivelava come la sua poetica dovesse intendersi quale approfondimento scientifico di un'inquietudine metafisica universalmente condivisa: "Per me la letteratura non è un fine in se stessa, è uno strumento per investigare – diciamo così – il senso dell'esistenza". Nel breve romanzo *Il tunnel*, ad esempio, questa ricerca, destinata a fallire, è illustrata dal paranoico innamoramento del protagonista, il pittore Juan Pablo Castel, per una ragazza che sembra aver compreso, da un dettaglio, il profondo significato della sua arte. Se questo sia davvero il caso o se la ragazza – circondata dall'aura di un'esistenza complessa e tormentata – viaggi in un tunnel inaccessibile e parallelo al suo, poco importa: il protagonista si convince di aver trovato in lei un'anima somigliante con cui condividere un'esistenza buia di senso, vissuta in un superbo disprezzo nei confronti dei propri simili e in un isolamento senza appello.

Questa mancanza di appello è, del resto, già nota fin dall'inizio del romanzo, in cui la voce narrante annuncia di essere l'assassino di María Iribarne, proprio la ragazza di cui era ossessivamente invaghito e che era anche l'unica persona che avrebbe potuto capirlo. Come sottolinea Cesare Segre nella breve ma impeccabile postfazione, la morale di questo racconto teso, da cui il lettore viene inghiottito come in un thriller, malgrado assista retrospettivamente al germinare di una catastrofe annunciata, è che la ricerca del senso della vita è un affare troppo esclusivo e individuale per poter essere mescolato, e risolto, con le situazioni concrete e con le pulsioni dei sensi. Da questo romanzo pessimista e attualissimo per tema e per tecnica di scrittura, il lettore esce in preda a uno sgomento kafkiano, ma con la soddisfazione che sempre si prova di fronte a opere che raggiungono un certo grado di perfezione con una grande economia di pagine.

(V.M.)

## La marsina del selvaggio

di Sonia Piloto Castri

Sylvia Iparraguirre
**LA TERRA DEL FUOCO**
*ed. orig. 1998 trad. dallo spagnolo di Paola Tomasinelli pp. 191, Lit 28.000, Einaudi, Torino 2001*

Il romanzo di Sylvia Iparraguirre si basa su una vicenda realmente accaduta, quella dei quattro indigeni della Terra del Fuoco prelevati nel 1830 dal tenente della Marina inglese Robert Fitz Roy e portati in Gran Bretagna. Era convinzione di Fitz Roy che, educati alla civiltà e convertiti alla religione anglicana, una volta ricondotti nella terra d'origine avrebbero facilmente diffuso il cristianesimo fra i selvaggi delle isole. Quindi, con i nomi inglesi un po' caricaturali di Fuegia Basket, Jemmy Botton, York Minster e Boat Memory, gli indigeni – rispettivamente di otto, quattordici, venti e ventisei anni – vennero imbarcati e rispediti oltre Atlantico.

Uno dei primi a parlare di questi fuegini fu Charles Darwin in *Naturalist Voyage round the World* (1839), quando a bordo del Beagle diretto allo Stretto di Magellano ebbe modo di frequentarli durante il loro viaggio di ritorno. Con *La terra del fuoco*, l'argentina Sylvia Iparraguirre ripercorre la storia dello *jámana* Jemmy Botton, nato nell'isola di Navarino, nella Baia di Nassau, e morto a Capo Horn. Ma il romanzo è anche la storia di John William Guevara, detto Jack: spetta a lui, personaggio di finzione, redigere il racconto sotto forma di lunghe lettere, indirizzate a un interlocutore non meglio identificato. Figlio di una creola e di un marinaio inglese, e lui stesso uomo di mare, Jack è la voce, il linguaggio che a Jemmy Botton è stato negato dalla Storia. Il tempo ha inoltre offuscato nell'indio il residuale lessico appreso a Londra, assieme all'uso delle posate, della marsina, del cilindro, dei guanti... di quelle cose, insomma, che creano il discrimine formale fra l'uomo civile e il selvaggio.

Jack è l'interprete dei sentimenti di Jemmy – dei suoi buoni sentimenti – che riesce a leggere attraverso frasi mozze, gesti e brandelli di comportamento. Più che parlare, lo *jámana* comunica idealmente con Jack, e Jack lo comprende e descrive. Coetaneo di Jemmy, Jack ne aveva condiviso le esperienze del periodo "inglese": era stato imbarcato sulla stessa nave nel viaggio di andata e in quello di ritorno, lo aveva rivisto a Londra durante l'anno in cui con Fuegia e York veniva educato alle buone maniere e alla preghiera. Aveva mantenuto con lui un'amicizia trentennale che, nonostante rari incontri dislocati nel tempo e nei luoghi, era durata fino all'ultimo incontro, avvenuto a Port Stanley nelle Falkland-Malvine, quando Botton era stato convocato come testimone-imputato in un oscuro processo per strage.

Come nella realtà, anche nel romanzo l'esperimento ideato da Fitz Roy e portato avanti nella Londra dell'Ottocento si rivela un fallimento. Poco dopo essere tornato nella Terra del Fuoco, Jemmy era nuovamente un nudo selvaggio, pagano, dimentico delle buone maniere e nemico dei "bianchi cattivi".

La vicenda tragicamente grottesca di Jemmy Botton è poco nota. A Sylvia Iparraguirre va il merito di averla raccontata in un romanzo che – nonostante qualche ingenuità e l'uso di una scrittura concettualmente forse un po' troppo attuale – aggiunge un tassello alla conoscenza delle etnie fuegine, irrimediabilmente cancellate dalla Storia come dal loro territorio. ■

soniapiloto@tiscalinet.it

*Letterature antiche*

## A spasso per miti

di Claudio Bevegni

Dario e Lia Del Corno
**NELLA TERRA DEL MITO**
**VIAGGIARE IN GRECIA CON DÈI, EROI E POETI**
*pp. 364, Lit 35.000, Mondadori, Milano 2001*

Non vi è turista, oggi, che non viaggi per la Grecia munito della sua brava guida, spostando di continuo lo sguardo, per dire, dalla mole mozzafiato del Partenone al freddo nozionismo della pagina scritta, frastornato dalla massa dei dati – archeologici, artistici, storici – implacabilmente sciorinati da quei Baedeker. C'è però, ci dicono Dario e Lia Del Corno, una via diversa – complementare, certo, non alternativa, ma altrettanto pertinente, e ben più godibile – per capire quelle fascinose rovine: la lettura "mitologica". Si tratta, in verità, di una via non ignota ai turisti antichi, almeno a giudicare da un curioso passo di Luciano (II secolo d.C.), che osserva, sancendo al tempo stesso l'*appeal* delle storie mitologiche e il loro legame con i luoghi e i popoli: "Se si facesse piazza pulita in Grecia di tutte le leggende, le guide turistiche che campano su queste cose morirebbero di fame" (*Philopseudeis*, 4). Di fatto, insomma, il mito – ossia la storia sacra dei Greci, da tutti i Greci condivisa – permea ogni realtà, ergendosi "a monte" di quelle rovine: la fondazione di un tempio, la decorazione di un frontone, la nascita stessa di una città trovano la loro ragione di essere nel mito; sicché, prescindere da una lettura *anche* mitica di quell'ineguagliabile patrimonio significa precludersi la piena comprensione di esso. Veniamo a qualche esempio.

L'origine dei giochi olimpici – i più celebri dell'Ellade – è connessa col sommo Zeus, e da questo illustre inizio consacrata: gli Elei esaltavano il loro panellenico "fiore all'occhiello"; né la cadenza dei giochi è quadriennale per caso: quel numero – narra una versione del mito – fu stabilito *ad hoc* dai mitici istitutori dei giochi, i fratelli Dattili Idei che avevano accudito Zeus fanciullo in Creta e che erano, appunto, quattro. L'isola di Egina prende nome dalla vergine colà sedotta da Zeus, e il suo maestoso tempio di Aphaia (la Scomparsa) deve il suo nome alla prodigiosa sparizione della ninfa Britomarti, invano concupita da Minosse. Il Theseion, tempio che ancora oggi campeggia nell'*agorà* di Atene, celebra il mitico patrono della città: figura "di cerniera", per Atene, tra mito e storia, Teseo è l'eroe positivo per eccellenza, difensore di tutti gli oppressi e "inventore" della democrazia (in verità, le sue imprese non sono sempre raccomandabili, ma l'agiografia pagana sapeva occultare i lati bui). Le metope del Partenone non narrano storie qualunque, ma le gloriose imprese della preistoria ateniese, dove la Centauromachia viene a prefigurare le vittoriose guerre contro i Persiani; così come – tornando a Olimpia – sul grandioso tempio di Zeus stava scolpita la sfida tra Pelope ed Enomao, episodio chiave nell'istituzione dei Giochi. I Greci, insomma, celebravano la loro storia, e se stessi, attraverso la glorificante mediazione del mito.

Dunque, i racconti mitologici che si susseguono nel volume ci accompagnano di città in città e di isola in isola, da Atene fino a Itaca: lettura propedeutica ideale per la sera che precede la visita al sito in programma. La scrittura ha un andamento dolce e scorrevole, il linguaggio è elegante e accattivante al tempo stesso, punteggiato di scattanti definizioni (Teseo è "un playboy", il chiomato Aristeo "il precursore dei capelloni"); il racconto è integrato dal ricorso alle fonti antiche, tutte accuratamente tradotte e scientificamente citate (e qui si riconosce la mano del filologo di prim'ordine); i richiami alle letterature moderne (incontriamo Tasso, Shakespeare, Goethe; né manca il concorso del mondo latino, dove primeggia Ovidio) sono sempre appropriati e suadenti, e ci rammentano la perenne vitalità dei miti ellenici.

Insomma, ai moderni periegeti della Grecia raccomandiamo *Nella terra del mito* quale prezioso compagno di viaggio; ma questa originale guida avvincerà anche chi, comodo nella sua poltrona, si muoverà per l'Ellade solo con l'immaginazione. ■


**Metauro Edizioni**
Tel. e Fax 0721.714775-742133
http://www. metauro. it metauro@metauro. it

**Piccola Biblioteca del Romanzo**

La collana vuole presentare ad un pubblico di lettori appassionati i grandi romanzi del XX secolo attraverso la riflessione di scrittori e critici letterari di tutto il mondo.
Riflettere, respirare, vivere in modo più libero l'esperienza del romanzo.

1. ***Jean-Michel Gardair legge «Il fu Mattia Pascal» di Luigi Pirandello***

ISBN 88-87543-14-3, pp. 59, L. 15.000

Jean-Michel Gardair, scrittore e saggista, già autore negli anni Settanta di un libro molto importante (*Pirandello. Fantasmes et logique du double*), legge il capolavoro narrativo pirandelliano suggerendone un'interpretazione originale e, per certi versi, sorprendente.

2. ***Massimo Rizzante legge «Tutti i nomi» di José Saramago***

ISBN 88-87543-15-1, pp. 57, L. 15.000

Massimo Rizzante, poeta e saggista, *élève étranger* del «Seminario sul romanzo europeo» diretto da Milan Kundera, come redattore dell'«Atelier du roman» ha incontrato e intervistato più volte José Saramago. La sua lettura di *Tutti i nomi* va alla radice dell'estetica romanzesca del Premio Nobel portoghese.


## Gesuiti umanisti

Luciano Canfora
**IL FOZIO RITROVATO**
**JUAN DE MARIANA E ANDRÉ SCOTT**
*pp. 470, Lit 60.000, Dedalo, Bari 2001*

La *Biblioteca* di Fozio, patriarca di Costantinopoli (secolo IX), è forse, per noi, il più importante lascito dell'intera letteratura bizantina. Monumentale collezione di schede bibliografiche (oltre millecinquecento pagine di testo greco) assimilabili in qualche modo alle nostre recensioni, la *Biblioteca* analizza quasi quattrocento opere appartenenti ai generi letterari più diversi, che non solo per larga parte non ci sono pervenute, ma che, addirittura, spesso non risultano attestate da alcun'altra fonte: questa prerogativa rende, con tutta evidenza, la *summa* foziana un testo di valore inestimabile. Stupisce non poco, perciò, che la *Biblioteca* – pur avendo fatto la propria comparsa in Occidente fin dal 1436 tra i manoscritti dell'umanista Ambrogio Traversari e poi tra quelli del cardinale Bessarione, da lui donati a Venezia (1468) a costituire il fondo della futura biblioteca Marciana – sia stata pubblicata e tradotta solo quasi due secoli più tardi, ossia agli inizi del XVII secolo. La ragione basilare di questo sorprendente ritardo viene ora chiarita da Luciano Canfora nel suo secondo volume dedicato alla fortuna della *Biblioteca* in età moderna (che segue *La biblioteca del Patriarca. Fozio censurato nella Francia di Mazzarino*, Salerno, 1998): un saggio che è anche una trattazione approfondita delle principali fasi della progressiva riscoperta di tale testo nel Cinquecento.

Nella seconda metà del XVI secolo la possente macchina della Controriforma, guidata dai Gesuiti, aveva lanciato i suoi strali anche contro l'eretico Fozio. Considerato da secoli il padre dello scisma d'Oriente, che aveva diviso (e ancora oggi divide) la Chiesa cattolica da quella ortodossa, Fozio veniva ora dipinto, con un'immediata e icastica analogia, come un Lutero *ante litteram*, e parimenti bollato come nemico per antonomasia della retta fede. Questa condanna senza appello aveva determinato la messa all'indice di tutte le sue opere, *Biblioteca* compresa: di essa, così, furono bloccate per decenni non solo l'edizione del testo greco (comparso infine nel 1601), ma – e soprattutto, per la maggiore fruibilità – le diverse traduzioni latine, integrali e parziali, ormai pronte per la stampa.

A risolvere la situazione riuscì l'erudito belga André Schott, il cui amore per Fozio ebbe la meglio sulla censura imposta dai Gesuiti, al cui ordine, pure, Schott apparteneva. Per liberare Fozio dall'accusa di eresia, Schott non solo collocò arbitrariamente la composizione della *Biblioteca* nel periodo laico della vita del futuro patriarca, ma manipolò deliberatamente i passi più compromettenti sul piano teologico. Fu grazie a questo spregiudicato *escamotage* – ci rivela Canfora – che Schott spianò la via della stampa alla propria traduzione latina della *Biblioteca* (Augsburg 1606): una spiegazione brillante e persuasiva, che, tra l'altro, rende ragione dei molti errori presenti nella traduzione, difficilmente spiegabili, altrimenti, per un grecista provetto come Schott.

La storia di questa ostinata censura costituisce il tema dominante del saggio di Canfora, ma non l'unico. Articolato in tre grandi sezioni, nella prima il volume esplora a fondo tutte le fasi salienti della riscoperta della *Biblioteca* nel XVI secolo. A questa dettagliata trattazione storico-letteraria segue la ripubblicazione (a cura di Giuseppe Solaro) dei principali documenti coevi attestanti quella riscoperta, tra i quali spicca un importante inedito: la prefazione di Juan de Mariana (un altro gesuita!) alla propria versione di una larga epitome della *Biblioteca*, accompagnata da alcuni campioni della versione stessa. Quattro dense appendici incentrate sulla storia della tradizione manoscritta della *summa* foziana (a cura di Renata Roncali, Niccolò Zorzi, Margherita Losacco e dello stesso Canfora) chiudono il ricco volume.

(C.B.)

## Educati dalla tragedia

di Giuliana Besso

Gherardo Ugolini
**SOFOCLE E ATENE**
**VITA POLITICA E ATTIVITÀ TEATRALE NELLA GRECIA CLASSICA**
*pp. 276, Lit 34.000, Carocci, Roma 2000*

Federico Zeri, nell'analizzare l'evoluzione delle arti figurative in senso diacronico, utilizzò il fortunatissimo concetto di "arte-guida" sottolineando come, nell'antichità greca, la scultura e l'architettura rappresentassero il mezzo più comune e idoneo per raccontare storie, esprimere concetti e formare il cittadino. Ma quelle storie e quei concetti che le arti figurative trasmettevano agli uomini di allora si manifestarono anche in altre forme espressive, una per tutte il teatro, luogo deputato non solo alla celebrazione della città, ma anche al rafforzamento del corpo civico e all'educazione dei cittadini agl'ideali e ai valori della *polis*. Partendo da queste premesse, appare ancora più fruttuosa l'analisi del legame tra teatro e politica ateniese, che Gherardo Ugolini ha voluto applicare al caso dell'opera di Sofocle.

Il tragediografo, oltre che per la qualità delle sue composizioni, si distinse per la diretta partecipazione all'attività politica: scelto a ricoprire importanti incarichi – tra cui, per ben due volte, quello prestigioso della strategia –, fu sulla breccia fino a età molto avanzata, nonché protagonista di alcuni dei più significativi episodi della lotta politica di quegli anni, che videro il colpo di Stato oligarchico e i rovesci di Atene, destinata ad avere la peggio contro Sparta nella guerra del Peloponneso. A questa prima parte di carattere biografico, molto tecnica ma ricca di dati storici sempre ampiamente discussi, viene a supporto un'utile appendice di testimonianze sulla vita di Sofocle in traduzione italiana, preziosa per approfondire e integrare le numerosissime citazioni presenti nella ricostruzione preliminare.

Ugolini traccia poi nella seconda parte un quadro delle tragedie conservate di Sofocle, ad eccezione delle *Trachinie*, facendone risaltare i temi storico-politici e cercando di ricostruire l'orientamento ideologico del poeta. Accanto al profilo tradizionale del "vecchio aristocratico moderato", ne esce il ritratto di un uomo disposto ad accettare in modo tutto sommato convinto la democrazia, che tuttavia cerca di rendere "piena" e completa integrandovi il complesso di ideali e di valori della tradizione aristocratica. Sofocle, nella ricostruzione di Ugolini, punta costantemente all'educazione del cittadino, a cui mostra le estreme forme di degenerazione e che richiama continuamente a quell'ideologia aristocratica che egli pone in qualche modo alla base della *polis*. Così il rifiuto di ogni radicalismo ed estremismo e i valori dell'obbedienza alle leggi e della pacifica convivenza di tutti i cittadini ateniesi rappresentano il filo conduttore dell'*Aiace*; i problemi del potere e della degenerazione tirannica si snodano attraverso l'*Edipo re* e l'*Antigone*, con la sua presa di posizione sulle leggi non scritte, che ne farebbe un'esaltazione del sistema politico pericleo, in qualche modo adombrato anche nel clima "oracolare" e "religioso-razionalistico" dell'*Edipo re*. Ben più evidenti sarebbero i riferimenti del *Filottete* al richiamo di Alcibiade in patria, come il protagonista costretto all'esilio. Infine, nel congedo dell'*Edipo a Colono*, l'appello finale di Sofocle ai suoi concittadini a recuperare le virtù civiche e morali che si stavano perdendo e la cui dissoluzione ad opera dei demagoghi avrebbe condotto la città alla rovina.

# VIAGGIO NEL CUORE DI UN UOMO

L'amore che si mendica, si ruba, si divora, si nasconde.
L'amore che non si dimentica.

**MONDADORI**
www.mondadori.com/libri

Storia

# Fuori non si esce

di Daniele Rocca

Gustavo Corni
**I GHETTI DI HITLER**
**VOCI DA UNA SOCIETÀ SOTTO ASSEDIO**
*pp. 526, Lit. 48.000, il Mulino, Bologna 2001*

La questione dei ghetti nazisti si può affrontare scegliendo fra più percorsi possibili: l'analisi dei ghetti principali, la territoriale, la cronologica. Gustavo Corni, storico germanista esperto di fascismi, intendendo "elaborare una storia complessiva della società ebraica chiusa nei ghetti", compie un'opzione sintetica, in uno studio che si snoda su vari piani – il sociologico, il politico, l'economico, lo psicologico – e che focalizza via via l'attenzione sulle singole aree geografiche coinvolte. Il lavoro tocca dunque ogni aspetto d'una realtà che, per quanto vasta, dimostra così di poter essere letta sotto una luce unitaria. E questo il primo motivo per cui il libro di Corni sembra destinato a rimanere un punto di riferimento fondamentale sui ghetti nell'Europa hitleriana.

Un altro elemento che lo rende prezioso è la ricchezza delle fonti impiegate. Corni sceglie di considerare essenzialmente le fonti a stampa, le quali sono però ben centosessanta, fra memorie e diari. Per di più, il materiale passato al vaglio è inevitabilmente eterogeneo, oltre che a causa della provenienza geografica – Varsavia, Lodz, Lwów, Cracovia, la Bielorussia, l'Ucraina –, anche in relazione alla tipologia: si va dai racconti del quattordicenne Abram Cytryn, di Lodz, al diario di Rosenfeld, fine intellettuale viennese, o a quello di Adler, membro della polizia ebraica del ghetto di Varsavia che prima del rastrellamento si salva perché scappa nella parte "ariana" della città, passando per le due raccolte di testimonianze orali curate anni fa da Trunk e da Niewick, nonché per i documenti dei consigli ebraici e delle autorità tedesche.

Corni ricorda come, negli ambienti antisemiti della Germania di fine Ottocento, su quanti appoggiavano le tesi segregazioniste di Marr avessero avuto la meglio quanti proponevano invece la deportazione della popolazione ebraica in paesi extraeuropei. L'atteggiamento del nazismo è differente. Fin dal 1935, anno delle leggi di Norimberga, Hitler progetta l'istituzione di ghetti in cui gli ebrei possano essere controllati in ogni loro attività; nel biennio 1936-1938 il sistema prende corpo; infine, con l'invasione della Polonia, il processo subisce una vertiginosa accelerazione ed espansione: gli ebrei del Reich sono ormai milioni. Proprio nel novembre 1939 Himmler dichiara: "È tempo di raccogliere tutta questa plebaglia in ghetti, e poi immettetevi delle epidemie e lasciateli crepare". La fase della ghettizzazione nell'Europa occupata durerà dall'inverno 1939 all'agosto 1944, quando il ghetto di Lodz, l'ultimo rimasto, verrà distrutto, e i suoi abitanti mandati ad Auschwitz.

Nel libro di Corni la storia dei ghetti viene sapientemente ricostruita dall'interno per rievocare un universo di miseria, precarietà, violenza e sopraffazione. In alcuni casi il ghetto sorge attorno ai quartieri più popolati da ebrei, in altri viene collocato in zone periferiche o degradate, e comunque poco visibili; fin dall'inizio si verificano, da parte dei nazisti, ruberie, irruzioni, distruzioni di sinagoghe e centri di studio biblico. Ma come sottrarvisi? Presto i ghetti si trasformano in prigioni: dall'ottobre 1941, per chi tenta di fuggirne c'è la pena di morte. Tra la fine del 1941 e la prima metà del 1942, sono massacrati nell'est europeo circa un milione di ebrei, perché Hitler vuole cancellare ogni potenziale vivaio di reclutamento per la Resistenza, guidata in queste regioni dai russi (ma quasi trentamila ebrei vi entreranno lo stesso).

L'analisi di Corni non si arresta peraltro a delineare più o meno complesse coordinate spazio-temporali, ma scava al disotto della superficie per riportare a galla le reazioni della società ebraica di fronte ai momenti più gravi. E riesce a trovare attraverso le testimonianze e le confessioni, un terreno d'intesa tra storia e psicologia estremamente fecondo per la ricerca su tematiche così oscure e sotterranee. Un esempio è offerto dalla dinamica fra speranza e disperazione. Sulle prime a molti sembra infatti rassicurante l'idea di vivere in una comunità interamente ebraica, giacché si spera di poter ricostruire il proprio mondo al riparo dalle persecuzioni; ma anche quando la verità viene a galla, non cessa di agire nei più un'incrollabile volontà di resistenza. E questo malgrado ci si trovi di fronte al materializzarsi di una tragedia: fame e malnutrizione uccidono senza sosta, il caroviveri impazza, i contrabbandieri diventano eroi. Il mercato più fiorente è quello del cianuro, che va a ruba quando si diffondono le voci di imminenti rastrellamenti. Anche se i nazisti, grazie a quella che Corni chiama "un'accorta politica di camuffamento" fatta di promesse e smentite, e grazie a una serie di astuzie (come il fatto di agire, non di rado, in concomitanza con le festività ebraiche), riescono quasi sempre a colpire di sorpresa.

Foto di deportati, bambini morenti, venditori di chincaglieria, contribuiscono in questo libro a richiamare con efficacia una realtà fattasi babelica e meschina, dove per di più le sperequazioni sociali si accrescono e si costituisce una nuova *jeunesse dorée* – i figli dei pochi privilegiati – la quale, nel disarmo generale, e pur nell'assoluta incertezza circa il domani, ostenta una cinica sicurezza anche di fronte ai più deboli. Ma innumerevoli sono profughi, orfani, zingari, mendicanti, gruppi di sbandati e accattoni che popolano città sfibrate dal tifo e dalla fame, mentre, in un clima esiziale, le famiglie si sfaldano e si diffondono prostituzione e libertinaggio. Nessuna meraviglia, allora, se ciò che esiste di più ambito è la carta di lavoro, e se il denaro diventa il valore supremo. Non solo. Intendendo annientare una volta per tutte il popolo ebraico, i nazisti impongono l'aborto alle donne incinte e costringono migliaia di ragazzi a rimanere senza scuola. Anche qui però si registra una reazione. C'è infatti chi rifiuta di abortire, chi allestisce mense, ricoveri, infermerie di fortuna e chi organizza lezioni private durante le quali, a causa della mancanza di libri e quaderni, per salvare la cultura yiddish ci si impone di apprendere ogni cosa a memoria. È proprio nell'irriducibile vitalità di un popolo che fa appello al proprio passato per mantenere ferma una qualche volontà di futuro va forse individuato il motivo ricorrente di questo volume. È significativo come gli stessi suicidi siano relativamente rari. Anche il suicidio di massa di tremila ebrei galiziani nel maggio 1943, prima del rastrellamento, appare più come l'esito di una *scelta* collettiva che come una semplice moltitudine di atti di resa.

All'aspetto politico Corni dedica grande spazio. Lo esamina in rapporto al versante tedesco come a quello ebraico, anche per evidenziare le interazioni e il livello di conflitto tollerati dai nazisti. L'attenzione si sofferma in particolare sugli *Judenräte*, i consigli ebraici, in grave imbarazzo dinanzi a una situazione nella quale la loro tradizionale attitudine al compromesso sembra non potersi più esprimere. Circa le responsabilità dei capi, con esemplare cautela Corni, dopo una serie di riferimenti storiografici (a cominciare da Hannah Arendt, la quale era stata durissima nei loro confronti), chiarisce come rastrellamenti e deportazioni fossero gestiti ora dallo *Judenrat* e dalla polizia del ghetto, ora da SS e reparti di polizia tedeschi. In linea di massima, Corni sembra ritenere che i politici ebrei di fronte ai tedeschi non detenessero alcuna reale autorità. In seconda istanza, si prendono in esame le figure di quelli che vengono definiti i più illustri "pseudo-messia" – Czerniakow a Varsavia, Rumkowski a Lodz, Gens a Vilnius, Barash a Bialystock –, capi carismatici i quali, forse proprio per aver frainteso la vera natura dei rapporti di potere fra nazisti ed ebrei, si rivelarono incapaci di organizzare una qualche forma di resistenza nei ghetti, arrivando a ostacolarla quando essa si organizzò dal basso, come avvenne a Lodz.

Né sono tralasciati aspetti come l'ingrandirsi della burocrazia interna o la dimensione economica e produttiva, imperniata su di una convivenza fra imprese tedesche ed ebraiche all'insegna dello sfruttamento delle prime sulle seconde e di entrambe sui lavoratori ebrei, dimodoché quella ebraica viene sempre più a configurarsi come una società sostanzialmente sfruttata e schiavizzata nel suo insieme già prima di Auschwitz: il 1939 segnò non solo l'avvio della più grande carneficina della storia, ma anche del più colossale e cinico sfruttamento di massa mai verificatosi.

Il minuzioso lavorio di scavo posto in essere da Gustavo Corni permette dunque una ricostruzione di ampio respiro d'una realtà fino a oggi solo saltuariamente presa in considerazione in sede di ricerca storiografica. La fase che per milioni di ebrei fu precedente al lager cessa così di presentarsi come una realtà vaga e mal definita, mentre l'incrociarsi delle testimonianze rende finalmente giustizia alla complessità di una condizione che si protrasse per alcuni anni, e che solo l'abnormità del fenomeno-lager aveva fin qui indotto a trascurare. ■

giancarlo.rocca3@tin.it

# Oltre la polemica con De Felice

di Mirco Dondi

Alberto De Bernardi
**UNA DITTATURA MODERNA**
**IL FASCISMO COME PROBLEMA STORICO**
*pp 322, Lit 28.000, Bruno Mondadori, Milano 2001*

Il testo ha l'ambizione di fornire un'interpretazione del fascismo svincolata dagli steccati ideologico-culturali che hanno dato luogo a un intenso confronto tra la tradizione storiografica antifascista e la scuola di Renzo De Felice. I limiti del paradigma antifascista – già messi in evidenza nel 1986 da Nicola Gallerano – sono sviscerati dall'autore attraverso un paziente scavo bibliografico. Ne risulta che la passione civile che ha animato gli studi sul fascismo ha sovente fatto prevalere l'etica della condanna sulla spiegazione storica. Non è un caso – per citare un esempio – che le letture del fascismo fornite da Gramsci e Togliatti, foriere di spunti sul ruolo centrale dei ceti medi e sulla dimensione di massa del regime, siano a lungo state trascurate dalla stessa storiografia marxista.

Per lungo tempo l'insufficiente vaglio analitico degli storici antifascisti ha impedito che si realizzasse una "storia del fascismo" paragonabile, per ampiezza di documentazione e per novità metodologiche, a quella elaborata da De Felice e dalla sua scuola, quantunque – è bene rammentarlo – la ponderosa biografia defeliciana di Mussolini non sia in tutto e per tutto assimilabile a una storia del fascismo. Particolarmente trascurata dalla storiografia antifascista – sull'onda di un primo schema abbozzato da Federico Chabod – è stata la focalizzazione sugli anni trenta, che invece contengono, nota giustamente l'autore, gli elementi più caratterizzanti per cogliere la natura del regime. Tra questi vanno in particolare segnalati il ruolo del partito, l'organizzazione di massa, l'impiego dell'ideologia come strumento di mobilitazione e l'attuazione – ancorché imperfetta – delle dinamiche corporative. Affrontando il nodo degli anni trenta si coglie inoltre il tratto di novità della dittatura fascista e la sua disomogeneità rispetto ai fenomeni reazionari ottocenteschi, rappresentata dal suo impianto ideologico, retto su una commistione di nazionalismo e di socialismo denaturato, una strada diversa sulla via della modernità da quella imboccata dal razionalismo progressista della rivoluzione francese o, cent'anni dopo, nel 1889, dalla Seconda Internazionale socialista.

Il carattere moderno del fascismo si riflette anche nelle trasformazioni economiche e sociali: l'incremento della scolarizzazione, dell'urbanizzazione e, di contro, il calo della popolazione delle campagne. In questo quadro l'ideologia ruralista del fascismo non è che un aspetto di facciata. La modernizzazione, letta alla luce degli indicatori economici, attesta uno sviluppo dell'Italia (seppur rallentato dalle impalcature corporative) e non un ristagno economico, come invece ritenevano Giorgio Candeloro, Vittorio Foa o Ernesto Rossi.

Il fascismo si impone come governo autoritario della modernità, né può essere altrimenti se si considera che la genesi del movimento fascista si incrocia con la rilevante trasformazione strutturale dell'economia italiana durante la Grande guerra, trasformazione che conduce provvisoriamente a un sistema monopolistico senza mercato e che richiama un modello di stato corporato con un intreccio quasi inestricabile tra politica ed economia. Il dirigismo economico si combina, del resto, con il controllo del conflitto sociale, tentazione irresistibile per le classi dirigenti.

Storia

*Un intervento della curatrice*

# Epistolario Gobetti

di Ersilia Alessandrone Perona

Mio caro Sapegno io non sono troppo entusiasta dell'epistolografia anche se scrivo molte lettere". Questa considerazione, che si legge in una lettera di Piero Gobetti del 16 agosto 1920, introduce efficacemente alla scrittura epistolare del giovane intellettuale torinese: che fu parte non piccola dell'intensissima attività da lui dispiegata fra il 1918 e il 1926, e fu soprattutto funzionale ad essa, poco concedendo alla narrazione di sé e all'effusione affettiva – con limitate eccezioni nelle lettere alla fidanzata. La sua difesa "contro il sentimentalismo che ripugna al mio ideale virile" si manifestò nella corrispondenza con l'elusione dell'intimismo psicologico, sostituito dall'"intimità" intellettuale e dalla condivisione dell'"azione" concreta.

Pertanto, per la rilevanza data al pensare e all'agire, la pubblicazione, in concomitanza con il centenario della nascita, del superstite epistolario di Gobetti – che sarà inaugurata dall'editore Einaudi con un primo volume di uscita imminente nella collana delle "Opere di Piero Gobetti"– consente di ricostruire la fitta trama della sua attività e il processo della sua formazione culturale e politica, mettendone in evidenza le fasi, le continuità e le rotture.

Fonte primaria per la ricostruzione del percorso intellettuale di Gobetti, l'epistolario lo è anche per l'esplorazione dell'esperienza interiore: ricomposti in una rete testuale, i "frammenti di testo fluttuante" rappresentati dalle lettere inviate e ricevute offrono al lettore una fonte che nel suo complesso sfugge all'intenzionalità e all'originario controllo degli autori delle singole parti, rivelando molto più di quanto essi non volessero concedere.

Anche il linguaggio che connota il dialogo con ciascun corrispondente acquista diverso rilievo se analizzato in un contesto più ampio di relazioni. E infatti, ridistribuiti in questa trama, i carteggi già editi – per esempio quelli con Croce, Prezzolini, Papini, Ansaldo, Montale e con i militanti del Partito popolare – appaiono in una sequenza nuova, che presenta altre interrelazioni e risarcisce degli inevitabili vuoti di informazione: in questa luce è possibile coglierne molte implicazioni altrimenti non evidenti, e intendere, al tempo stesso, la specificità del linguaggio di ciascuno.

Il *corpus* dell'epistolario raccolto dal Centro studi Piero Gobetti in molti anni di lavoro consta di circa 4.100 documenti. Esso presenta una dissimmetria fra le lettere ricevute e quelle inviate da Piero: le prime, che ammontano a oltre 3.500, e che furono salvate fortunosamente da Ada Gobetti negli anni del fascismo e della guerra, presentano lacune consistenti per i primi anni, che sono imputabili alla iniziale assenza di conservazione sistematica, e successivamente sia ai sequestri subiti, sia alla consuetudine di Piero di pubblicare interamente o in parte su "La Rivoluzione Liberale" delle lettere private, i cui originali furono perduti in tipografia; le seconde, disperse nella consueta diaspora degli archivi personali (e in buona parte distrutte a causa delle traversie politiche degli oltre settecento corrispondenti), sono state parzialmente recuperate in originale o in copia da archivi privati e pubblici: operazione, peraltro, sempre aperta per la natura stessa degli archivi personali, soggetti a imprevedibili riemersioni. A questi due insiemi va aggiunto quello, molto più equilibrato perché quasi completo, delle 296 lettere della corrispondenza fra Piero e Ada edito nel 1991 (*Nella tua breve esistenza. Lettere e diari 1918-1926*, Einaudi; cfr. "L'Indice", 1991, n. 10).

Il volume che apre l'edizione dell'epistolario, dedicato agli anni 1918-1922, completa e integra il carteggio con Ada Prospero, documentando in tutto il suo arco e nei suoi diversi passaggi la formazione del giovane intellettuale e la preparazione dell'attività politica e culturale che egli dispiegò fra il 1923 e il 1926.

Anche la distribuzione dei messaggi fa sì che questi due volumi siano complementari: fittamente concentrato in alcuni periodi dell'anno – soprattutto le vacanze estive – lo scambio epistolare con la fidanzata; uniformemente distribuito quello con gli altri corrispondenti: così che le lacune di informazione del primo vengono in genere colmate dal secondo, che consente di restituire una trama meno discontinua.

Profondamente diversi nelle due raccolte sono, naturalmente, anche l'approccio e il linguaggio. Mentre nelle lettere a Ada trovano uno sbocco i momenti di esaltazione e di irrequietezza – intellettuale molto più che sentimentale – e le autoanalisi che Piero aveva più volte iniziato senza riuscire a portarle a termine, è molto raro che aperture analoghe si riscontrino con altri corrispondenti. Impacciato dalla fobia del sentimentalismo e dal pedagogismo, egli se ne liberava solo comunicando i suoi progetti e la sua ansia di organizzatore e realizzatore.

Per questo è stato adottato nei due volumi un diverso criterio di edizione, che nel primo ha privilegiato il dialogo fra i due corrispondenti, e nel secondo l'ordinamento sincronico e diacronico dei messaggi, che dà risalto alla trama delle relazioni, alle attività e alle iniziative.

Se nel carteggio con la fidanzata predominava l'aspetto intellettuale e psicologico della sua esperienza, comunicata attraverso i progetti, i resoconti, l'autocritica "feroce", fino alla crisi "catastroficamente cosmica" dell'estate 1922, dalle comunicazioni con i corrispondenti risultano ora le circostanze esterne e gli sviluppi di quel processo. La scelta degli interlocutori e la conoscenza delle aspettative legate a loro si dimostrano fattori essenziali per la definizione della rete di rapporti e dell'orizzonte d'attesa.

Come primo risultato, l'insieme dei documenti consente di collocare Gobetti in un contesto insieme reale e fittizio, fatto di relazioni effettivamente create e di proiezioni di un supposto "dover essere" dei suoi interlocutori. Tale meccanismo, ovvio in un giovanissimo che si misurava con la cultura contemporanea, ha delle conseguenze significative se rapportato al momento storico particolare in cui si manifestò: la percezione del passaggio fra guerra e dopoguerra appare infatti nel diciassettenne fondatore di "Energie Nove" meno chiara di quanto non credesse egli stesso, quando si accinse con fervore a un'opera di "rinnovamento" che poggiava tutta sui presupposti culturali dell'anteguerra. Non è certo una novità dire quanto radicato e profondo fosse il suo legame con "La Voce" e con "L'Unità"; meno scontato è constatare quanto tardiva sia stata di conseguenza la sua percezione dei cambiamenti prodotti dalla guerra in molti dei suoi referenti. Di qui almeno due effetti riscontrabili nei documenti: l'assunzione in proprio di un modello di intervento culturale che i suoi stessi creatori consideravano superato, e il tentativo di trapiantarlo in un ambiente – quello torinese – refrattario a riceverlo. Ne derivò la sensazione di "isolamento" confessata nei momenti critici sia nelle lettere alla fidanzata, sia in quelle agli amici, sintomatica di una condizione non solo psicologica, ma reale. L'elaborazione di un nuovo percorso, che innestava sul ceppo del liberalismo la concezione del ruolo primario del movimento operaio, maturata nella riflessione sulla rivoluzione sovietica e sull'esperienza dei Consigli di fabbrica torinesi, fu a sua volta fraintesa da molti, anche a lui vicini. Ma in questo caso non si trattava di un ritardo o errore di prospettiva di Gobetti, bensì degli effetti della costruzione di una visione del tutto originale.

Le lettere che qui si anticipano – indirizzate all'amico genovese Santino Caramella, studente in filosofia più giovane di un anno, già lanciato in precoci e combattive attività pubblicistiche, che ebbero "Energie Nove" come prima palestra – illustrano due momenti caratteristici del periodo della formazione di Gobetti.

Nella lettera dell'13 febbraio 1920 Piero comunica improvvisamente al suo fidato collaboratore e amico la decisione di interrompere la rivista, ponendo bruscamente termine agli ambiziosi progetti di ampliamento avviati nei mesi precedenti. Era infatti già impostata una terza serie più complessa e sistematica, sostenuta da un'intensa attività editoriale, e accompagnata da iniziative culturali e artistiche, ispirate dalla frequentazione di Felice Casorati e di musicisti e critici musicali come Marco Gandini, Ettore Desderi, Luigi Ronga. In realtà, la crisi maturava da tempo, e nasceva da problemi politici: in particolare, cresceva la sfiducia di Gobetti nel movimento salveminiano, da una parte per l'affiorare, in molti aderenti, di quelle posizioni nazionaliste che avrebbero portato alla spaccatura e alla fine del movimento; dall'altra, per il rifluire su posizioni conservatrici, fin dalle elezioni politiche del novembre 1919, di maestri come Einaudi e Prato. Si profila dunque nella lettera quell'esigenza di raccoglimento che veniva dichiarata negli stessi giorni nell'articolo di congedo dai lettori di "Energie Nove": "Un po' di silenzio onesto, di laboriosità fattiva: ecco l'intermezzo. Tra qualche mese la ripresa feconda e più vasta".

La ripresa, com'è noto, maturò su basi profondamente diverse, attraverso gli studi sul Risorgimento e il confronto con il gruppo dell'"Ordine Nuovo", e fu preannunziata dall'articolo *La Rivoluzione italiana* pubblicato in "L'Educazione Nazionale" il 30 novembre 1920. Nella seconda lettera, del 17 gennaio 1921, Gobetti, che aveva appena cominciato a collaborare al quotidiano comunista come critico teatrale, chiarisce all'amico l'autonomia della sua posizione, dichiarando al tempo stesso le forti ragioni politiche della propria adesione culturale. ■

## Due lettere a Santino Caramella

[Torino, 13 febbraio 1920]

*Carissimo, questi giorni che ho passato senza scriverti sono stati ben tormentosi e tristi per me – Della crisi intima che mi ha agitato ti parlerò poi: ora è superata...*

*Ma momentaneamente è necessario interrompere l'azione di "Energie Nove". Continuare vorrebbe dire cadere domani. A te prometto vivamente che riprenderò entro il 1921. Bisogna rafforzare l'iniziativa; organizzarla davvero.*

*Forse nell'anno prepareremo una grande casa editrice che assumerà poi anche la redaz. di Energie Nove.*

*Intanto lavorerò per creare un ambiente vivo che possa garantire maggior intimità e collaborazione alla rivista. Sono sicuro che tu resterai con noi. Conto sui lavori che mi hai promesso e che già ho presso di me (a meno che di questi tu non desideri disporre altrimenti) per l'anno venturo. Ti scriverò presto molto a lungo. Se andrò al convegno di Roma passerò da te. Come vedi la realtà politica è molto triste. Non potremo fare azione pratica. Il fenomeno Salvemini è significativo per la diseducazione d'Italia. Bisogna prepararci meglio. Coraggio Tuo*

Piero Gobetti

[Torino, 17 gennaio 1921]

*Carissimo,*

*Sul mio pensiero di fronte ai comunisti sto saldo ad una posizione* liberale*: anticomunista, perché anti-astrattista. Ma se si deve porre il dilemma tra il Giolittismo demagogico-clericale e la rivoluzione non posso non seguire la tradizione del Risorgimento. Del resto tu sai che in fatto di concezione politica sono più lontano di te forse, dal socialismo. Anzi sulla base del programma pubblicato dall'*Educaz. Naz *i miei amici mi hanno proposto di fare una rivista di lotta (essi si assumerebbero l'amministrazione) e per la quale io sono ancora indeciso: ad ogni modo ho già dato l'eventuale titolo:* La rivoluzione liberale.

*So dell'Arduo: mi si invitò a collaborare e può darsi che mandi qualcosa. Grazie delle notizie sul Berti: egli è un uomo significativo come rappresentante, nel risorgim[ento], di una mentalità piemontese che fu quella che ci diede bene o* male *l'unità: come studioso è quasi nullo e non parliamo del filosofo. Ti sarò grato se mi manderai il* G. Bruno *di Ans.[aldo] che io non ho: posso lavorare meglio avendolo presso di me che ricorrendo alle biblioteche.*

*All'*Ordine Nuovo *collaboro solo per la parte culturale e con la premessa dell'assoluta opposizione politica. Però t'inganni sul valore del giornale che è molto sentito e assai più diffuso che non fosse l'*Avanti *piemontese. A Torino questo è il giornale degli* operai*. Io scrivo perché credo che dobbiamo aiutare gli operai a chiarirsi spiegando loro le nostre idee. Pensa che i miei articoli, in sostanza difficili, sono piaciuti molto e sono stati discussi nei circoli con interesse. Saluta Ansaldo e Savelli. Aff.*

Piero Gobetti

*Storia*

# Intellettuali traditori?

di Marco Gervasoni

Angelo d'Orsi
**INTELLETTUALI NEL NOVECENTO ITALIANO**
*pp. 370, Lit 34.000, Einaudi, Torino 2001*

Vi sono molte più connessioni di quanto potrebbe superficialmente apparire tra il nuovo volume di Angelo d'Orsi e quello precedente (*La cultura a Torino nel dopoguerra*, Einaudi, 2000; cfr. "L'Indice", 2000, n.12), che tante discussioni provocò. E vero che trattasi qui di una raccolta di saggi già editi in altre sedi, alcuni dedicati a Gentile e a Capitini, che con Torino poco hanno avuto a che fare. Ma i tre quarti del libro, con gli interventi dedicati a Edoardo Persico nei suoi anni gobettiani, a Carlo Levi e a Leone Ginzburg, sempre attorno a Torino si concentrano. E, aggiungerei io, attorno a Gobetti, la cui eminenza grigia tutto influenza, e il cui spirito, dopo la morte, continua a guardare dall'alto i vari suoi amici.

Il saggio su Edoardo Persico, quasi un libro nel libro, fa chiarezza documentaria su un personaggio spesso citato ma scarsamente conosciuto. Il capitolo su Levi illustra elementi nuovi, prima solo marginalmente affrontati dagli studi sul pittore e scrittore. Quello su Ginzburg appare invece meno ricco di elementi nuovi. Vi è poi un capitolo dedicato ad Aldo Capitini, di cui è mostrato il percorso fino all'immediato dopoguerra. E assai convincenti sono le pagine dedicate alla religiosità di Capitini come elemento dirimente, capace di illustrare, non per il solo filosofo toscano, il rapporto tra cultura e politica.

Il saggio su Giovanni Gentile e Marino Parenti appare più decentrato rispetto al filone gobettiano degli altri saggi. Ma consente all'autore di affrontare di petto una questione che indubbiamente lo interessa, visto che ricorre costantemente in tutto il volume: il rapporto tra "etica della responsabilità" dell'intellettuale e potere politico. A questo problema è dedicato anche il capitolo introduttivo, che si spinge ad avanzare considerazioni ben oltre il fascismo, fino a investire il comportamento degli intellettuali durante la guerra del Kosovo.

Ma allorché si evoca la weberiana etica della responsabilità, è bene definirla concettualmente in maniera rigorosa, altrimenti si rischia la confusione. Un editoriale dell'"Economist" della seconda settimana di ottobre, intitolato, alla Benda, *The Treason of the Intellectuals*, accusa gli intellettuali americani di sfuggire dalle loro responsabilità, perché, diversamente dal resto della popolazione, si permettono di criticare la strategia degli Stati Uniti nella lotta contro il terrorismo internazionale. Il parere di d'Orsi su tale tema sarà sicuramente differente da quello dell'"Economist". E, tuttavia, perché gli intellettuali dovrebbero avere maggiore "responsabilità" di altri gruppi sociali? Gli aedi di un diffuso liberalismo volgare li accusano di aver fomentato, se non addirittura creato, il mito totalitario del Novecento. Ma probabilmente il mito totalitario sarebbe rimasto nelle pagine dei giornali se altri gruppi sociali non avessero pienamente appoggiato, politicamente e finanziariamente, i regimi autoritari e totalitari. Dove mettiamo la "responsabilità" degli industriali italiani nei confronti del fascismo e della Rsi, di quelli tedeschi nei confronti del nazismo, e di quelli francesi nei confronti di Vichy? Non le sole idee possono essere assassine...

Vi è insomma, nella storiografia dedicata agli intellettuali, sempre un certo tasso di anti-intellettualismo, invero paradossale, visto che a scrivere tale storia sono, salvo rarissime eccezioni, proprio gli intellettuali. Per uscire da una discussione che rischia a volte il moralismo, sembra proficuo guardare ai numerosi interventi in materia, ad esempio, di Pierre Bourdieu e di alcuni storici francesi (ne cito solo alcuni: Christophe Charle, Christophe Prochasson, Jean-François Sirinelli). Bourdieu ci insegna che il "campo intellettuale" è percorso dagli stessi fenomeni di lotta e di conflitto che attraversano gli altri campi, ed esso si pone sempre in un rapporto ambivalente nei confronti del potere, non solo di quello politico, ma anche di quello economico e in particolare di quello simbolico, di cui gli intellettuali dispongono più di altri. I *clercs* non tradiscono la loro natura esercitando i poteri nelle loro varie forme. Questo processo è infatti iscritto nella formazione stessa della figura sociale dell'intellettuale. Lo storico dovrà piuttosto studiare le articolazioni di questi poteri.

Un certo ricorso alla condanna di taluni atteggiamenti intellettuali e l'intermittente pratica di un empirismo spinto sono comunque le due uniche perplessità che il lavoro di d'Orsi può suscitare. Per il resto, il volume di d'Orsi è scritto in modo seducente e ha un ritmo assai vivace. Il "moralismo", d'altra parte, ha un volto positivo quando è accompagnato, come in questo caso, dalla verve polemica, di cui non si deve mai essere sazi, mentre quello che ho definito "empirismo" produce anche l'apparizione brulicante di mille figure, legami e reticoli, tutti trattati con grande rigore filologico, il che non sarebbe certo dispiaciuto a un torinese doc, Gobetti, e ad uno d'adozione, Gramsci, per i quali la furfanteria intellettuale cominciava proprio dalla insipienza filologica. ■

magerva@katamail.com

# L'accademia e la nazione

di Alberto Mario Banti

**L'UNIVERSITÀ ITALIANA**
**REPERTORIO DI ATTI E PROVVEDIMENTI UFFICIALI (1859-1914)**
a cura di Ilaria Porciani
*pp. XVIII-671, Lit 130.000, Olschki, Firenze 2001*

**UNIVERSITÀ E SCIENZA NAZIONALE**
a cura di Ilaria Porciani
*pp. XXIX-213, Lit 35.000, Jovene, Napoli 2001*

Con altri due nuovi contributi Ilaria Porciani prosegue un suo percorso di ricerca volto a ricostruire gli aspetti fondamentali della storia dell'Università italiana in epoca post-unitaria. Il primo è un ponderoso e importantissimo repertorio di atti e provvedimenti ufficiali relativi alle Università italiane, prodotti dai governi provvisori e poi dal governo del Regno d'Italia, nell'arco di tempo che va dal 1859 al 1914. Il regesto allinea 10.675 documenti a stampa, di cui si danno gli estremi bibliografici e talvolta anche una breve chiarificazione del contenuto, tratti in larghissima misura dal Bollettino ufficiale del Ministero della pubblica istruzione, ed è accompagnato da un indice analitico e da un indice dei nomi, entrambi preziosissimi.

È evidente che siamo di fronte a un puro strumento di supporto, i cui caratteri tecnici la breve introduzione si limita a illustrare, senza – piuttosto correttamente, vista la sede – compiere alcun tentativo di approfondimento analitico. Nondimeno sembra necessario sottolineare il rilievo di opere di questa natura: chiunque possa essere interessato alla storia delle Università italiane in epoca liberale, nei suoi aspetti più vari, da quelli amministrativi, a quelli di politica accademica, di finanziamento, di reclutamento, di organizzazione dei curricula, potrà trovare in questo repertorio un aiuto fondamentale per orientarsi nel panorama – a volte difficile da maneggiare – delle disposizioni ufficiali.

Diverso il discorso per l'altro lavoro, che raccoglie interventi presentati nel corso di "un convegno tenutosi all'università di Siena alcuni anni fa". I singoli contributi raccolti sono tutti di valore e di grande interesse: Claudio Cesa esamina la riflessione che gli hegeliani meridionali dedicano al rapporto tra Stato e istruzione universitaria nei primi decenni post-unitari; Giulio Cianferotti descrive le trasformazioni negli orientamenti professionali del personale universitario nel campo delle discipline giuridiche, esaminando anche la formazione e il consolidamento di un'autonoma scienza del diritto pubblico; Antonio Cardini segue l'emergere dell'economia come disciplina universitaria, illustrando anche i campi d'azione diversi dall'università che si offrirono in questo periodo agli economisti; Roberto Maiocchi ricostruisce i rapporti intercorsi tra ricerca scientifica e applicazioni industriali nel campo dell'industria elettrica, mentre Mauro Moretti indaga le procedure del reclutamento dei professori, concentrandosi sulla figura dei liberi docenti, sulle variazioni normative che ne disciplinarono la figura, sulle varie modalità di applicazione delle norme nei vari contesti accademici.

La curatrice, nell'introduzione sottolinea il posto centrale che l'istruzione universitaria acquistò in quel processo di *costruzione della nazione* che le élite dirigenti italiane cercarono di mettere in atto, con varia convinzione e diverso successo, fin dai primi anni post-unitari. Certo il lemma "scienza nazionale" sembra estremamente impegnativo, e suscita una serie di interrogativi che l'introduzione e i saggi del volume in questione evocano, piuttosto che esplorare a fondo: esiste davvero una formazione discorsiva che possa essere riassunta sotto l'etichetta di "scienza nazionale"? e quale sarebbe stata l'idea di nazione, che l'avrebbe sottesa? ■

# Altri tempi, quando la polizia caricava

di Daniele Rocca

Bolton King, Thomas Okey
**L'ITALIA D'OGGI**
*ed. orig. 1901, pp. 518, Lit 35.000, Laterza, Bari 2001*

Un Parlamento fattosi cittadella della corruzione. Mafia e camorra protette da politici di prestigio. Una protesta che dilaga e conquista le piazze. Ampi settori delle forze dell'ordine incapaci di sottrarsi a ideologizzazioni e spirito di vendetta. Ed altro ancora. Naturalmente stiamo parlando dell'Italia di cento anni fa, e chi legga questo libro lo può senz'altro dedurre dall'arcaica traduzione, che non è stato quindi inutile conservare. Gli autori sono due inglesi, Thomas Okey e Bolton King. Il secondo aveva già dato alle stampe, pochi anni prima, una *History of Italian Unity*, dove sosteneva che il Risorgimento aveva tratto origine dall'affrancarsi dell'Italia rispetto al papato, e aveva creato le condizioni per un migliore equilibrio europeo. Quello ripubblicato in edizione anastatica da Laterza sull'*Italia d'oggi* è invece un ampio reportage che uscì in Inghilterra nel 1901 e qui da noi, aggiornato, nel 1904, notevole per impostazione, ricchezza di documenti ed equilibrio, malgrado gli scivoloni razzisti delle pagine finali sul colonialismo.

L'opera è suddivisa in aree tematiche e presenta una marcata intonazione sociologica. L'Italia, scrivono Okey e King, ha immense potenzialità, ma è un paese in crisi, e l'elemento che al tempo stesso esprime e perpetua tale crisi è l'inadeguatezza del suo sistema politico. Vanno quindi deplorati i "miserabili intrighi parlamentari" e la "sfacciata corruzione" dei partiti. Sono invece ricorrenti gli elogi rivolti alla politica dei socialisti, i quali costituiscono "il fatto principale dell'odierna politica italiana". E proprio nel contesto di un'ampia disamina della questione sociale ci si sofferma sui più gravi momenti di tensione intervenuti nell'Italia degli ultimi anni, quelli del 1893-94 in Sicilia – quando "i soldati facevano fuoco, generalmente senza nessuna aggressione da parte della folla" e "il popolo rispondeva colle sassate, finché le strade erano sparse di morti e di feriti, e il popolo fuggiva, e gli arresti seguivano a frotte" – e del 1898 a Milano, allorché, se da parte del corteo "il peggio si riduceva a qualche beffa o fischio all'indirizzo dei soldati", a un tratto "truppe di cavalleria caricarono al galoppo la folla al corso Venezia, e allora cominciarono i guai": altri tempi, per fortuna.

Non viene poi tralasciata la questione meridionale, con l'analisi dell'emigrazione e della camorra ("associazione viziosa e sudicia di pezzenti dissoluti e delinquenti"). Se un funzionario indaga con successo sulla mafia, notano esterrefatti King ed Okey, prima o poi si vedrà "sconfessato dai suoi superiori e traslocato in qualche punto remoto", perché a Roma c'è una "mano invisibile" che "paralizza" la polizia. Emerge dunque da queste pagine vecchie d'un secolo una *cultura democratica* che in Italia ancor oggi si manifesta solo a sprazzi e con mille incertezze.

È infine interessante rilevare come, a leggere *L'Italia d'oggi*, la forza che sembra aver compiuto i più possenti progressi in Italia nell'ultimo secolo paia essere stata la Chiesa, la quale, se nel 1904 per gli autori si trovava in uno "strano miscuglio d'indipendenza e di soggezione allo Stato", non e forse esagerato affermare che sia riuscita, nel giro di pochi decenni, a invertire i termini del rapporto.

# Alla destra del Padre

di Claudio Vercelli

Paolo Di Motoli
**LA DESTRA SIONISTA**
*pp. 153, Lit 24.000, M&B Publishing, Milano 2001*

Vladimir Jabotinsky e il movimento revisionista di cui egli fu il più insigne esponente appartengono nell'ambito del sionismo a quella opzione minoritaria che uscì sconfitta dal confronto con il socialismo bengurionista e il liberalismo progressista di Chaim Weizmann. Una tradizione secondaria, per alcuni aspetti, ma non indifferente, nelle sue dinamiche, all'evoluzione dell'*yishuv* prima e d'Israele poi.

Paolo Di Motoli ricostruisce nel suo lavoro il paesaggio politico e i personaggi di un'epoca il cui peso è ancora rilevante, non fosse altro per il fatto che coloro i quali, a torto o a ragione, sono considerati nipoti e prosecutori di quella esperienza siedono non solo tra gli scranni della Knesset ma addirittura tra i banchi dell'attuale governo in carica a Gerusalemme. E insieme all'immagine di contesto offre al lettore una interessante biografia politica e umana dello stesso Jabotinsky, delle sue qualità e delle contraddizioni che ne hanno caratterizzato l'operato.

Anni fatali e decisivi, quelli a cavallo tra la fine dell'Ottocento e la seconda guerra mondiale. L'opzione assimilazionista esauriva la sua credibilità dinanzi alle politiche antisemite, prima, alla *Shoah*, poi. L'Europa, da patria tollerante dell'ebraismo, si trasformava in luogo ostile, sede delle peggiori persecuzioni. La Palestina, da desiderio, diveniva, nella concezione di certuni, necessità. E in quei frangenti, a fianco del sionismo socialista si affermava anche una posizione diversa, tesa a qualificare nazionalisticamente e in chiave conservatrice la ricerca ebraica di una terra sulla quale edificare il proprio stato. Era per l'appunto l'opzione revisionista, caratterizzata da tre punti qualificanti: l'intuizione che uno stato per gli ebrei avrebbe visto la luce solo grazie a una severa politica di separazione dagli arabi (la cosiddetta teoria del "muro d'acciaio"), una scelta di campo rigorosamente a favore dell'Occidente e fortemente anticomunista, una concezione laica della politica.

A questi costrutti si aggiungevano ulteriori elementi di corredo, propri di una posizione che partiva dalla destra dello spettro politico, assumendone e mantenendone molti dei caratteri: la concezione corporativa dell'economia, un accentuato cesarismo politico che identificava in Jabotinsky una sorta di "duce", l'adesione a una mistica del sangue e a un pensiero razziale che identificava la nazione con il ceppo etnico, una forte propensione al militarismo e, infine, l'intima convinzione che gli ebrei avrebbero potuto farcela solo se avessero contato sulle proprie forze. Alla radice di questi orientamenti si poneva l'assioma – indimostrato – che la *galut* (la diaspora) avesse esaurito la sua funzione storica.

L'Ottocento, per Jabotinsky come per tutta la vulgata dei sionisti "romantici", certificava la centralità degli stati-nazione fondati sull'identità etnica. La patria degli ebrei, prima ancora che un'antichissima e mai estinta vocazione, era una necessità storica imprescindibile. Echi di un certo mazzinianesimo, sia pure rimasticato e mal digerito, sono ben visibili nelle dichiarazioni e nelle risoluzioni revisioniste. A essi si univa una sorta di pessimismo antropologico, tipico delle destre europee, al quale Jabotinsky spesso e volentieri indulgeva. Quel che nel suo pensiero risultava importare erano i rapporti di forza, nudi e crudi, non il progetto umano. Da qui la ragione di certe scelte, molto caricate sul versante dell'azione e dell'esercizio della violenza. ■

cvercelli@yahoo.it

# Censura di guerra

di Gerardo Padulo

Antonio Fiori
**IL FILTRO DEFORMANTE**
**LA CENSURA SULLA STAMPA DURANTE LA PRIMA GUERRA MONDIALE**
*prefaz. di Luigi Lotti, pp. XIII-716, Lit 90.000, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 2001*

La Grande guerra è stata oggetto di numerosi studi, nessuno dei quali ha riguardato la censura. Il lavoro di Fiori colma quindi una lacuna, e trae valore da una ricerca minuziosa condotta su fonti archivistiche variegate, in prevalenza sulle carte restanti dell'Ufficio revisione stampa (leggi: censura) di Roma.

Alla vigilia dell'entrata in guerra fu affidato ai prefetti e, nelle principali città, agli Uffici di revisione stampa, sotto la guida dell'Ufficio stampa del Ministero dell'interno e in accordo con le autorità militari, il compito di censurare le notizie e i commenti capaci di produrre danni alle forze armate combattenti, di erodere lo scarso consenso che la guerra riscuoteva, di incrinare la fiducia nella vittoria e di delegittimare i governanti e i ceti dirigenti. In alcuni casi, come ad esempio quelli relativi ai frequenti suicidi di soldati, la censura riuscì a segretare le notizie; più spesso, riuscì a dilazionare e rompere l'onda d'urto prodotta dalle notizie e a contenere quella di ritorno prodotta dai commenti.

Chi patì i maggiori danni furono i socialisti: l'"Avanti", di cui fu impedita la distribuzione al fronte e nelle zone dichiarate in stato di guerra, usciva quotidianamente con spazi imbiancati. Perfino i discorsi alla Camera dei deputati socialisti subirono frequenti tagli. La parola "sciopero" divenne tabù, tranne che per la rotta di Caporetto, quando improvvisamente ricomparve come categoria interpretativa nella versione antidisfattista di "sciopero militare". Per altro, molti dirigenti socialisti finirono in carcere e molti militanti furono spediti al fronte, in prima linea, o internati.

Nel settembre 1916 fu creata la polizia politica (sotto la denominazione "Ufficio centrale investigazioni") e da allora la delazione divenne azione virtuosa e l'informatore una figura professionale, ignota alle statistiche ufficiali ma consistente sul piano occupazionale, come dimostrano per gli anni del fascismo i lavori di Mimmo Franzinelli e per quelli della Repubblica una ricerca di Gianni Cipriani di prossima pubblicazione.

Il 4 ottobre 1917, a seguito della rivolta di Torino dell'agosto precedente, fu emanato il decreto Sacchi, che segnò la nascita di una legislazione eccezionale e suppletiva in grado di colpire con anni di prigione anche i sospiri che fossero apparsi devianti rispetto alla volontà dei governanti. E durante la guerra fu istituzionalizzata all'interno del paese anche la propaganda.

A ben vedere, la guerra istituzionalizza l'insieme di meccanismi destinati a incentivare il consenso che caratterizzano più tardi il regime fascista. I risultati prodotti dall'attività di questi meccanismi vengono descritti nel 1927 dal filosofo e deputato fascista Balbino Giuliano con queste parole: "Proprio questo è il segreto di Mussolini: dire ad un uomo non muoverti, e dargli il senso di marciare alla battaglia, farlo obbedire dandogli il sentimento di ribellarsi a tutto il mondo, farne il vindice dell'ortodossia col sentimento dell'antico rivoluzionario".

# La verità in marcia

di Mariella Di Maio

Bernard Lazare
**L'AFFAIRE DREYFUS**
**UN ERRORE GIUDIZIARIO**
*ed. orig. 1896, trad. dal francese di Paolo Fontana, pp. 88, Lit 18.000, Mobydick, Faenza (Ra) 2001*

Nato il 14 giugno 1865 a Nîmes da una famiglia della piccola borghesia ebraica, Bernard Lazare è una figura ancora sfuggente nel panorama letterario della fine del XIX secolo. Di formazione tardo-parnassiana, in seguito vicino ai simbolisti, con ruolo di spicco nella rete complessa di rapporti che unì alcuni rappresentanti del movimento simbolista all'anarchismo rivoluzionario, Lazare fu anche giornalista di talento e polemista abbastanza famoso, da quando prese la direzione, nel 1891, degli "Entretiens politiques et littéraires".

Eppure chiunque si sia occupato di quello straordinario evento che fu l'*affaire Dreyfus* e delle sue ricadute politiche e culturali non può ignorare quanto il nome dell'autore della *Fiancée de Corinthe* (1888), ma anche di *L'Antisémitisme, son histoire et ses causes* (1894, qualche mese prima della condanna di Dreyfus), sia legato a una vicenda che segnò una svolta epocale nella Francia (e nell'Europa) degli anni novanta dell'Ottocento. Dreyfus e Zola: nel tempo, è quasi esclusivamente il nome dell'autore del *J'accuse*, esempio inimitabile di efficacia retorica e mediatica, che è stato associato a quello dello sfortunato capitano, vittima di un clamoroso errore giudiziario, ma soprattutto di oscure e complesse manovre di ambienti politici e militari, orchestrate sullo sfondo cupo e minaccioso di una campagna antisemita che veniva allo scoperto dopo anni d'incubazione. Non bisogna infatti stancarsi di sottolineare che è proprio questo contesto che costituisce la specificità e l'incomparabilità di quello che in nessun modo può essere considerato un semplice caso giudiziario.

Sollecitato dal fratello dell'accusato, Mathieu, Bernard Lazare interviene nell'*affaire Dreyfus*, che era iniziato, come è noto, nel 1894, dopo la sommaria condanna dell'imputato e dopo due anni di silenzio, schierandosi con chi chiedeva con forza la revisione nel processo. Il 6 novembre 1896 pubblica a Bruxelles la prima edizione del suo pamphlet *L'affaire Dreyfus. Un errore giudiziario* (che era impossibile far stampare a Parigi, e di cui una nuova edizione sarà pubblicata da Stock nel 1897) e inoltre si adopera a contattare personalmente uomini politici, scrittori e giornalisti per convincerli a partecipare a quella che, per colpevoli omissioni della sinistra e per la sfrontata campagna razzista della destra (si pensi agli attacchi della "Libre Parole" di Drumont), si presentava come un'impresa difficilissima. Ma la verità era "in marcia", come scriveva Zola: il 10 gennaio 1898 si apriva il processo contro il maggiore Esterhazy, che veniva assolto; il 13 gennaio Zola pubblicava la sua lettera aperta al presidente della Repubblica, Félix Faure. L'8 agosto del 1899 si apriva il secondo processo che, anche concedendo una notevole diminuzione della pena, si concludeva con una nuova e scandalosa condanna. Soltanto sette anni dopo, Dreyfus fu definitivamente riabilitato e reintegrato nei ranghi dell'esercito. Ma Bernard Lazare, che era morto nel 1903, non riuscì a vedere la tardiva conclusione di un dramma politico e istituzionale durato quasi dieci anni.

È merito di Paolo Fontana l'aver ripreso per i lettori italiani il testo prezioso di Lazare, un atto d'accusa, tempestivo e lucido, non solo contro i meccanismi del sistema giudiziario, ma anche contro chi, come gli intellettuali, per l'appunto, che dovevano giocare un ruolo importante negli sviluppi ulteriori del movimento *dreyfusard*, veniva meno al proprio ruolo che è quello di verificare, di "esercitare il più minuzioso controllo" sugli atti di un processo. Ma Lazare non ha dubbi: il capitano Dreyfus è stato perseguitato perché ebreo, la sua condanna è stata solo l'ultimo atto di una lunga campagna. Tutta l'argomentazione svolta nel *pamphlet* si articola su questo punto, senza cavilli, senza ambiguità. Come per Voltaire, difensore del protestante Calas, il dibattito non può avere per oggetto soltanto giudici che sbagliano o tribunali militari, chiusi nel segreto inappellabile delle loro decisioni. "Non è un Francese", aveva scritto un giornale, quando Dreyfus era stato accusato di tradimento. Gli esiti perversi di una certa idea di nazione o di comunità nazionale si legano necessariamente a un'ideologia dell'esclusione che sconfina nell'assurdo e nell'aberrazione.

"Il primo dei dreyfusardi", lo definì Léon Blum. "Il primo ebreo che si sia levato a difendere un ebreo", lo ha definito Jean-Denis Bredin nel suo libro-culto sull'*Affaire* (Julliard, 1983), riprendendo un'autodefinizione dello stesso Lazare, il quale doveva essere poi messo in disparte, dimenticato, quando i sostenitori di Dreyfus si moltiplicheranno e costituiranno un vero movimento d'opinione. Nella lotta portata avanti in nome della morale e del "dovere repubblicano", ci sarà poco spazio per la sua veemenza e la sua intransigenza. Ma è proprio in questa intransigenza, in questo rifiuto di ogni mediazione, che Lazare confessava di aver attinto "la volontà di combattere per la giustizia e la verità". ■

*Xenofobia razionale*

# Buone ragioni per i razzisti

di Francesco Ciafaloni

Guido Ortona
**ECONOMIA DEL COMPORTAMENTO XENOFOBO**
*pp. 236, Lit 36.000, Utet, Torino 2001*

Guido Ortona ha sviluppato in questo libretto in forma semiassiomatica un'idea di cui aveva molto discusso anni fa con il gruppo di ricercatori dell'Ires Piemonte che ha condotto la prima ricerca sugli atteggiamenti dei piemontesi nei confronti degli immigrati, pubblicata nel 1992 da Rosenberg & Sellier nel volume *Rumore: atteggiamenti verso gli immigrati stranieri.*

L'idea è che non necessariamente la discriminazione da parte dei membri di un gruppo nei confronti degli esterni al gruppo richieda per essere spiegata una patologia o una ideologia. Ci possono essere casi in cui a spiegare la discriminazione basta semplicemente il perseguimento del proprio interesse, la massimizzazione della propria utilità od ofelimità.

Il gruppo all'epoca aveva parlato di "buone ragioni" della discriminazione. Si era parlato ad esempio del comportamento di chi debba assumere un tornitore e preferisca quelli con esperienza di lavoro in fabbriche analoghe alla propria e note, o con qualifiche certificate, a chi non abbia credenziali da fornire; o di chi preferisca infermiere con un diploma a quelle senza diploma tradotto e certificato. Allargando il campo e in mancanza di informazioni specifiche si può pensare che sia sensato discriminare gli appartenenti a gruppi che, in media o in genere, hanno comportamenti negativi dal punto di vista di chi li assume; o dal punto di vista di chi li prende come inquilini; o di chi condivide con loro uno spazio pubblico.

L'ottica della discussione era quella di cercare le cause della discriminazione, anche per rimuoverle, anziché cercare di isolare o additare i comportamenti senza alcun fondamento, derivanti solo dalla ideologia o dalla psicopatologia. Niente "personalità autoritaria" e molto "buon funzionamento della democrazia", insomma, per citare le impostazioni, assai diverse, di Horkheimer e Adorno e di Ruth Benedict. La ricerca poi aveva in parte negato le ipotesi perché si era riscontrata una grande maggioranza, circa i tre quarti del campione, di atteggiamenti poco strutturati, parzialmente contraddittori, poco inquadrabili nelle "buone ragioni" (ma anche nelle eventuali "cattive"), e due opposti gruppi di un venti per cento di "chiusi" che non avrebbero dato nulla a nessuno e di un cinque per cento di "aperti" che avrebbero dato tutto a tutti.

Lo sviluppo del ragionamento contenuto nel libro si scosta parecchio da questo embrione e si concentra sulla definizione di alcuni termini centrali (che quindi assumono un significato tecnico, interno alla teoria) e sui teoremi e i corollari che si possono dedurre usandoli. I teoremi naturalmente sono tanto più interessanti quanto meno sono ovvi, quanto più sono contro-intuitivi e utili per spiegare comportamenti frequenti o prevederne di possibili.

Il quadro del ragionamento, la base teorica delle definizioni, è quella di Olson. Perciò si definisce l'economia come la teoria del comportamento razionale. Razionale è la massimizzazione della utilità o ofelimità. Xenofobia, o xenofobia razionale, è il comportamento xenofobo che massimizza l'utilità o la ofelimità di chi discrimina. Ma esiste una xenofobia *non* razionale?

Ortona ne individua tre varianti: quella psicopatologica (cioè di chi odia maniacalmente lo straniero), quella sociobiologica (cioè di chi massimizza il proprio genoma, e quindi i propri affini e discendenti), e quella psicologica (cioè etnocentrica). Tolta la psicopatologia, di cui sostanzialmente non si parla, si tratterebbe però in ogni caso di fenomeni residuali, per cui non esiste una spiegazione economica e che rimandano al permanere di comportamenti tribali o a stereotipi. La distinzione in ogni caso cadrebbe se si arrivasse a una teoria unificata del comportamento umano, secondo l'augurio di Wilson.

Le parti più interessanti del libro sono quelle che trattano di discriminazioni statistiche, di club e di beni semipubblici, di dinamiche interne dei gruppi, di ottimizzazione ordinale e relazionale. Anziché oscillare tra indignazione e accettazione per ogni singolo atto di discriminazione praticata, emergono le caratteristiche dei comportamenti individuali e collettivi attesi per le situazioni più diffuse di rapporti sul mercato del lavoro, di uso dei servizi pubblici, di costituzione in gruppi organizzati.

La parte iniziale, che è quella più specifica sul tema all'interno della disciplina, quella in cui non ci si muove all'interno di una letteratura e di una logica esistenti per applicarle al comportamento nei confronti degli estranei, degli stranieri, ma si definiscono i termini usati, si preparano gli strumenti per la parte di trattazione assiomatica, sembra al lettore non professionista più macchinosa, forse inutile per una teoria generale del comportamento umano, forse tautologica in un senso elementare, non in quello assai fruttuoso proprio di ogni trattazione assiomatica. Insomma, che bisogno c'è di ridefinire un termine così pesantemente valutativo come "xenofobia" per renderlo sinonimo di "comportamento razionale" nel senso di "economico", secondo la definizione di Olson? Tutti sono stranieri in economia; e se qualcuno rientra in una casella statistica di maggior rischio, certo ci sono delle conseguenze. Ma il problema si sposta alla necessità di spiegare la procedura di attribuzione alla casella, che è un fatto cognitivo, e risiamo daccapo con la xenofobia in senso valutativo e pesante. Oppure al problema del clientelismo o del familismo (razionale?).

Avrei però una critica ulteriore più generale e una osservazione.

La critica. Che senso ha scomodare "ragione" e "razionale" in una teoria generale del comportamento come quella di cui si parla? Quali sono i comportamenti irrazionali, in questo senso? Quelli "stupidi", nel senso di Carlo M. Cipolla, che cioè recano grave danno agli altri senza nessun vantaggio per sé, o quelli psicopatologici? Il termine "ragione", come il termine "utilità", ha una storia più alta. Ha una tensione normativa. Ragione e utilità sono, al loro meglio, anche un prodotto, un faticoso prodotto, e un fine. Tagliare la gola a tutti i presenti a un banchetto per rubargli preziosi e denaro perché nessuno di loro è nostro parente, nessuno sa che siamo lì e fuori non ci sono carabinieri, non sarebbe sembrato raccomandabile a John Stuart Mill. In una situazione di violenza frequente (in Colombia, in Sudafrica), con costi di implementazione bassi e irreperibilità diffusa, può invece essere un comportamento "economico", "razionale", nel senso di Olson. Insomma, prima dell'economia vengono le leggi degli stati e le convenzioni internazionali. Ci sono anche diritto e ragione, oltre alla xenofobia razionale. Preferirei insomma un significato diverso, o almeno una qualificazione ("economia criminale", "razionale rispetto allo scopo") per economia e ragione.

L'osservazione. In condizioni normali l'analisi dei comportamenti xenofobi inconsapevoli, non ideologicamente motivati, è molto utile, indispensabile a far funzionare la democrazia, a rimuovere le cause di sistema della esclusione. In questo momento l'ideologizzazione è al suo massimo, almeno per alcuni stranieri. Il discorso pubblico, le scelte politiche, la critica assumono importanza preponderante. Non ci si può sottrarre alla necessità di discutere, schierarsi, difendere scelte politiche fatte e da farsi. Anche questo rientra nella proposta di Ruth Benedict: "Non si può smettere di occuparsi del buon funzionamento quotidiano della democrazia". Per questo un libro che analizza i motivi non ideologici della discriminazione è importante quanto una buona informazione sul fondamentalismo o sulle società dell'Asia centrale. ■

**Belfagor**
**336**
*The most distinguished and non-conformist Italian journal*
LONDON REVIEW OF BOOKS 10 maggio 2001
**Pier Vincenzo Mengaldo** *La Francia di Ernst-Robert Curtius*
*Il ferroviere Jahier* Giulio Ungarelli
*
***Lo scrittore storiografo Roberto Ridolfi***
Dante Della Terza
*Fogli dal diario di Roberto Ridolfi, Firenze 1944*
*
***Commento per un ritorno alla critica di Cesare Segre***
*I due fondamentalismi* Domenico Losurdo
*Cefalonia Genova New York* Mario Isnenghi
**Fascicolo 335**
*Un Manzoni coi tommasei di Giancarlo Vigorelli*
**Belfagor**
Fondato a Firenze da Luigi Russo nel gennaio 1946
Rassegna di varia umanità diretta da Carlo Ferdinando Russo
Abbonamento: sei fascicoli di 772 pagine, £ 81.900 € 42,30 Estero € 69.41
**Casa editrice Leo S. Olschki**
c.c.p. 219.205.09 "Belfagor" – Firenze tel.055-65.30.684; fax 65.30.214

## Babele. Osservatorio sulla proliferazione semantica

**Riforma**, *s.f.* Nella lingua inglese vi sono due diversi termini, "*reform*" e "*reformation*" (in francese "*reforme*" e "*réformation*", in tedesco "*Reform*" e "*Reformation*"). Sono, in certi contesti, intercambiabili, e cioè quando vengono utilizzati nel significato ampio e generale di "miglioramento". Più in particolare, però, "*reform*" designa il tentativo di correggere pratiche corrotte, eliminare abusi e promuovere cambiamenti primariamente sul piano politico e legislativo, mentre *reformation* viene preferito in ambito morale e religioso (è usato, soprattutto, per indicare la Riforma protestante).

E un significato, quest'ultimo, secondo il *Dictionary of the History of Ideas*, maggiormente legato alla tradizione giudaico-cristiana: si riferisce, in primo luogo, alla rigenerazione personale e alla vita "riformata" dell'individuo, ma anche alla "restaurazione" della comunità ideale e ai cambiamenti (*reforms*) all'interno dell'istituzione ecclesiastica.

I latini "*reformare*" e "*reformatio*" appartenevano già alla letteratura classica. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio *reformare* indicava una miracolosa "restaurazione" fisica, il ringiovanire di un uomo anziano. Nell'epoca degli Antonini e in quella dei Severi, però, i giuristi romani applicarono *reformatio* anche all'ambito legale e istituzionale. Nel linguaggio teologico medievale il verbo e il sostantivo si ritrovano con significati corrispondenti a "*regenerare*" e "*regeneratio*". Tertulliano utilizzava *reformare* per designare un ritorno a condizioni precedenti, e applicava il termine altresì alla generale ciclicità dell'universo. Sempre nell'alveo del cristianesimo, *reformatio* indicava, per Cola di Rienzo, l'aspirazione a un'era di perfezione, non più confinata nella mera attesa, bensì realizzata nella riscoperta della chiesa evangelica degli inizi. "Riforma", dunque, come "ritorno" alla disciplina primitiva. Ma la parola è stata adottata per descrivere anche un altro genere di innovazione religiosa: le "riforme" di Zarathustra e di Buddha, intese come istituzioni di nuove ortodossie, canonizzazioni di tradizioni precedenti.

Sul piano storiografico, come è noto, il termine viene associato, primariamente, alla nascita del protestantesimo. Furono soprattutto gli storici della chiesa illuministi a diffondere, nell'Europa intellettuale moderna, l'idea della "Riforma protestante". La parola apparve, comunque, occasionalmente già nelle vicende religiose cinquecentesche come, nel 1543, con la "Riforma di Colonia". Calvino, inoltre, la adottò nei propri scritti, auspicando il "ritorno" alla purezza del Vangelo. E i calvinisti si dissero "riformati" anche in contrapposizione al luteranesimo.

Al di fuori dell'ambito religioso, poi, "riforma" ha moltiplicato sempre di più le sue applicazioni, nel significato ampio di "correttivo" e di "provvedimento", con l'obiettivo di ottenere risultati migliori: riforma agraria, finanziaria, giudiziaria, elettorale, costituzionale, ma anche riforma del calendario e dell'ortografia. È entrata, inoltre, nelle discussioni sul socialismo, ispirando il "riformismo", vale a dire la teoria e la pratica dei miglioramenti parziali, graduali e legali dell'ordine sociale, in contrasto con lo stravolgimento totale delle condizioni esistenti (rivoluzione). È diventata, poi, un vocabolo indispensabile nell'arsenale linguistico del *welfare state*, finendo però con l'essere adoperata, disinvoltamente, anche da chi vuole indebolire o smantellare le funzioni statali.

GIOVANNI BORGOGNONE

*Urbanistica*

*Lo stile tra città e fabbrica*

# Che cos'è la comunità

di Cristina Bianchetti

**COSTRUIRE LA CITTÀ DELL'UOMO**
**ADRIANO OLIVETTI E L'URBANISTICA**
a cura di Carlo Olmo
*pp. 336, Lit. 58.000,*
*Edizioni di Comunità, Torino 2001*

Due sono i problemi sui quali da sempre si avvitano le riflessioni su Olivetti e l'urbanistica. Con qualche approssimazione potremmo definire il primo il problema dello stile, il secondo il problema dell'opportunismo. Anche gli studi avviati in occasione del centenario della nascita non li sfuggono.

Il problema dello stile, ovvero come spiegare il divario tra capacità di costruire un'immagine riconoscibile nel design e nella pubblicità e difficoltà di fare altrettanto con l'architettura e l'urbanistica. Negli anni immediatamente successivi alla guerra, con "la fame in tasca", come dice Soavi, non erano in molti a occuparsi di stile. Per questo Ivrea appare fin da subito un luogo magico nel quale il binomio industria-cultura già si pone nei termini di un'estetica nuova che dilaga ben oltre il prodotto. Stile e immagine dell'industria: inevitabile e spesso richiamata l'esperienza del Bauhaus, con il suo strascico di rigore protestante, etica intellettuale, passione democratica. Lavorare per la costruzione dello stile Olivetti è ciò che permette a tanti dirigenti e collaboratori di sentirsi parte di un'élite. Fuori dalla "gabbia di vetro" (declinazione ingentilita della webleniana gabbia d'acciaio) le cose stanno diversamente. Dentro ci si sente persone un po' speciali, si fanno anche cose quotidiane in modo un po' diverso: la luce si accende con un cordino appeso al soffitto, esattamente come nei film americani di una cinematografia che incomincia ad appassionare.

La ricerca di uno stile parte da lontano, dall'inizio degli anni trenta, quando Olivetti, entrato nell'impresa fondata dal padre, costituisce l'Ufficio sviluppo e pubblicità che sarà poi diretto da Zveteremich e al quale collaboreranno Schawinsky, Sinisgalli, Boggeri, Munari, Veronesi Modiano. La ricerca di un linguaggio dal registro sicuro, capace di parlare delle solide conquiste della modernità, si tradurrà in macchine per il calcolo, immagini pubblicitarie, mostre, libri, agende, riviste, luoghi che mettono in scena il prodotto, essi stessi vere e proprie icone di un moderno che dalla fabbrica trasborda nella città. Il negozio Olivetti di New York, progettato dai Bbpr con il grande bassorilievo di Costantino Nivola, è l'esempio più noto, inauguratore di una serie di negozi d'autore, autentici musei contemporanei.

E lo sforzo di Olivetti per mostrare, attraverso l'industria, un modo di vita differente. Uno sforzo che voleva si riversasse direttamente sulla città e sul territorio, perché se la civilizzazione affonda le sue radici nell'impresa moderna e nella sua organizzazione, pure non può che leggersi al di fuori di essa. Ma le cose fuori stanno diversamente, e l'impegno ostinato di Olivetti non rende questo divario meno duro, se pure ci regalerà alcune architetture tra le più importanti degli anni cinquanta. A differenza di altri intellettuali chiamati a Ivrea, architetti e urbanisti che lavorano per Olivetti non puntano al raggiungimento di uno stile comune, quanto a dare forma a una modernizzazione che rimane, come suggerisce Olmo, sostanzialmente costruita sulle differenze. Ciò che per costoro vale sono gli *exempla*: la fabbrica, l'asilo, la mensa; è l'intuizione più che la dimostrazione di poter ridisegnare la città industriale, che non si riuscirà, appunto, a ridisegnare. Cos'è allora Ivrea? Quel luogo che chi lavora dentro la gabbia di vetro vede come "fuori", ma che per Olivetti è inscindibile dalla fabbrica, poiché l'estetica industriale lo è rispetto alla comunità?

Un museo nel quale collezionare architetture come opere d'arte, come suggeriva Tafuri? O, come dice Olmo, l'esito non bene inteso di un intreccio di attori e strategie anche radicalmente divergenti che si riannodano e si sciolgono alla fine degli anni cinquanta, una sorta di *ville hadrienne* neomoderna nella definizione di Irace?

L'incapacità sostanziale di ritrovare uno stile anche per la città, la volontà di inseguire una modernizzazione per differenze impediscono di giungere alla tanto celebrata "immagine della comunità". Questo porta al secondo problema, quello che ho definito con qualche esagerazione dell'opportunismo. Chi lavora per Olivetti? Non vi è, lo sappiamo, alcun legame univoco del tipo di quelli che avevano legato importanti architetti a importanti imprenditori: Berhens a Rathenau o, per rimanere a casa nostra, Portaluppi a Conti. Olivetti non cerca un interprete, si lega a molti, eccentrico nel suo accentrare. Ai milanesi innanzitutto: Figini, Pollini, Bottoni, Pucci, i Bbpr, Ciocca. Ma anche Quaroni, Piccinato, Ridolfi, Vittoria, Cosenza. E ancora: Nizzoli, Aulenti, Gardella, Cattaneo, Mollino. Cosa offre a costoro? Al di là di incarichi prestigiosi, e importanti finanziamenti a organi e istituti disciplinari, Olivetti offre le condizioni di una collaborazione reciproca come civiltà complessiva, la possibilità di ripensare l'architettura su una diversa sensibilità sociale.

Questa è, al fondo, l'idea di comunità. Per via di questa idea Olivetti offre agli architetti un luogo praticabile tra il clericalismo senza respiro delle parrocchie e le tante rigidità di un marxismo che andava stretto a molti. Quando ci si chiede come mai tanti intellettuali accorrono a Ivrea pur rimanendo di fatto estranei al sogno comunitario, bisognerebbe rendersi conto di quella radicale mancanza di alternative. Lì gli architetti trovano un accogliente rifugio. Più che uno stile indossano un ruolo nel tentativo di essere inconfondibili: è la passione e l'attitudine un po' speciale per il teatro fuori dal teatro che da sempre ci segna.

Stile e opportunismo: i due problemi traspaiono anche dai nuovi studi promossi in occasione del convegno *Costruire la città dell'uomo* (vedi finestra a lato). L'impressione che lascia la lettura di questi studi, a firma di Fabbri, Ferrarotti, Zorzi, Ciucci, Scrivano, Bonifazio, Di Biagi, Talamona, Irace, Greco, Valeriani, è che i passi decisivi per l'interpretazione siano stati fatti da tempo. Non che non vi siano nuove e importanti acquisizioni. Basti pensare al lavoro di smontaggio fatto da Ciucci di un'icona quale è il Piano regionale della Valle d'Aosta (anch'esso rieditato quest'anno da Comunità) o al lavoro di scavo nell'esperienza meridionalista di Olivetti fatto da Talamona che, guardando all'Unrra casas, contribuisce a ricostruire accanto al sud delle grandi politiche di omologazione quello delle prime attenzioni allo sviluppo locale: il sud delle esperienze educatrici di origine laica e terzaforzista che ama ricordare Fofi, di quelle di matrice cattolica che si riallacciano alle posizioni di padre Lebret, da Ardigò alla Svimez di Ceriani Sebregondi, o, appunto, di quelle richiamate da Talamona di matrice comunitaria e ispirate da Olivetti. Esperienze che, detto per inciso, vedono architetti e urbanisti nel ruolo di pallide comparse. Altri occupano il proscenio: gli assistenti sociali, gli educatori, i maestri di strada, con i loro istituti: il Centro educazione assistenti sociali, l'Unione nazionale scuola di assistenti sociali, l'Ente nazionale scuole italiane di servizio sociale, L'Opera nazionale assistenza religiosa e morale agli operai che diverrà Caritas.

I nuovi studi su Olivetti invitano dunque a lavorare in direzioni ancora poco frequentate, anche se nel complesso sembrano perfezionare più che mutare un quadro interpretativo definito quasi per intero in passato. Ancora centrale appare per più di un motivo il libro di Olmo *Urbanistica e società civile* (Boringhieri, 1992), mentre non sembra abbiano fornito utili suggerimenti altri studi. Ad esempio quelli condotti sulla nozione, centrale quanto ambigua, di comunità attorno alla quale si è tornati a riflettere. I sociologi ci insegnano che è la nostra crescente insicurezza a spingerci verso la comunità, "sogno che non smettiamo mai di sognare", luogo ambivalente, accogliente e partecipe quanto costrittivo e limitante. Siamo da più parti invitati a osservare il moltiplicarsi delle comunità estetiche, effimere, fragili così come si conviene a un capitalismo "allo stato liquido". Ben altra cosa dalle comunità etiche, dure, solide del passato. Ma come erano realmente pensate le comunità del passato? Come le si sognava allora? Olivetti ha detto forse più che chiunque altro su questo punto. ■

c.bianchetti@tin.it

## Su Adriano Olivetti

Gli studi su Adriano Olivetti riflettono un andamento legato alle celebrazioni che lo riguardano. I venti anni dalla morte sono stati segnati da una commemorazione a Ivrea (ottobre 1980) che ha dato luogo al volume collettaneo *Fabbrica. Comunità. Democrazia. Testimonianze su Adriano Olivetti*, "Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti", 1985, n. 4; dall'uscita del volume di Giuseppe Berta *Le idee al potere*, Edizioni di Comunità, 1980; dal convegno *L'immagine della comunità* (Reggio Calabria, aprile 1982), le cui relazioni sono state raccolte nell'omonimo volume (Casa del libro, 1982; ristampato con il titolo *Architettura e urbanistica in Italia nel dopoguerra*, Gangemi, 1986).

Quest'anno il centenario della nascita è stato segnato da altre importanti iniziative. La Fondazione Adriano Olivetti ha promosso la mostra *Costruire la città dell'uomo. Olivetti e l'urbanistica* (4 ottobre - 4 novembre 2001) inaugurata da un convegno internazionale (Ivrea, 4-5 ottobre). Lo stesso editore ha inoltre pubblicato, con introduzione di Giuseppe Berta e prefazione di Geno Pampaloni, una nuova edizione del volume di Adriano Olivetti *Città dell'uomo* (1ª ed. 1960); i volumi di Franco Ferrarotti *Un imprenditore di idee. Una testimonianza su Adriano Olivetti*, scritto in forma di intervista con Giuliana Gemelli (cfr. "L'Indice", 2001, n. 6) e *La società e l'utopia* (Donzelli, 2001); e gli *Studi e proposte preliminari per il Piano regolatore della valle d'Aosta*, a cura dello stesso Olivetti, con prefazione di Giorgio Ciucci. L'editore Rizzoli ha pubblicato il libro di memorie di Giorgio Soavi, con il titolo *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana*.

Sempre in occasione del centenario, lo scorso 2 ottobre è stato inaugurato il primo anno accademico dell'Interaction Design Institute, con sede a Ivrea nell'ex Centro studi ed esperienze, diretto da Gillian Crampton Smith.

(C.B.)

Ida Fink
**Il viaggio**
*Due ebree in fuga nella Germania nazista*

Laurent Cohen
**Il re David**
*Una biografia mistica*

Editrice La Giuntina - Via Ricasoli 26, Firenze
www.giuntina.it

Religioni

## *Antologia del canone buddhista*

# Santa filologia

di Alberto Pelissero

**LA RIVELAZIONE DEL BUDDHA**
a cura di Raniero Gnoli
**VOL. I: I TESTI ANTICHI**
*pp. CLXII-1462, Lit 95.000, Mondadori, Milano 2001*

Quando esce un libro come questo è sempre una festa: una festa per i buddhisti italiani, che sono circa quarantamila, una festa per gli appassionati dell'India, che non sono quantificabili, e che hanno interessi disparati, che non sempre comprendono lo studio delle fonti letterarie o religiose indiane. E una festa anche per gli indologi italiani, che non sono tantissimi, ma che non perdono l'occasione per cercare in un volume di questa mole un riferimento a qualche loro scritto (la vanità è un duro padrone), o peggio ancora qualche svarione da poter segnalare con maligna condiscendenza. Il volume dei "Meridiani" non delude nessuno: non i buddhisti italiani, ai quali Mondadori riserva condizioni particolari con una lettera di presentazione dell'opera, non gli appassionati dell'India, che potranno se vogliono cimentarsi con un libro che sicuramente contribuirà a sfatare alcuni luoghi comuni consolidati in merito. E neppure gli indologi italiani, che si ritrovano abbondantemente ed ecumenicamente citati negli apparati critici, senza che sia stato fatto torto a nessuno. Anche il recensore in malafede potrà trovare pane per i suoi denti, perché come è logico in un volume di queste dimensioni non mancheranno refusi e improprietà, non quanti però sarebbe stato umano aspettarsi in un lavoro di tanta mole.

Per i pochi addetti ai lavori l'opera assume anzitutto un valore di lascito, con un maestro indiscusso come Raniero Gnoli che passa idealmente il testimone a due suoi capaci allievi, riservandosi una pregevole introduzione generale e due traduzioni, ma lasciando a Claudio Cicuzza e Francesco Sferra il grosso del lavoro, svolto con notevole acribia filologica.

Quesito senza risposta è perché il maggiore editore italiano schieri in campo una corazzata contro gli incrociatori o i sandolini (Utet, Guanda, Tea, Ubaldini, Promolibri) che si sono occupati fino a oggi, senza suscitare troppo interesse, di divulgare testi buddhisti in traduzione e di far conoscere la più intelligente saggistica sull'argomento. C'è materia per i dietrologi. C'entra forse la firma dell'intesa sull'ot-to per mille tra il governo D'Alema e l'Unione buddhista italiana? L'*iter* parlamentare di conversione in legge latita. Concluderemo buddhisticamente che non può esserci una sola spiegazione di ciò che non ha un'unica causa.

Molto del materiale antologizzato nella raccolta in esame e tradotto da Cicuzza e Sferra era già comparso in traduzione italiana. Ricordiamo almeno i lavori di K.E. Neumann e Giuseppe De Lorenzo, Eugenio Frola, Pio Filippani-Ronconi, Vincenzo Talamo, Alessandro Passi, senza contare le traduzioni italiane delle versioni inglesi di Nyanaponila Thera. In particolare erano già tradotte integralmente le quattro opere più consistenti della raccolta: il *Dhammapada*, l'*Udâna* (qui solo antologizzato), l'*Itivuttaka* e il *Suttanipâta* (anch'esso presentato solo parzialmente). Anche il *Mahâparinibbânasuttanta* è stato riedito di recente, nella versione di Eugenio Frola e con una nuova introduzione di Mario Piantelli (Tea, 1995). Le traduzioni di Gnoli erano già apparse nei *Testi buddhisti in sanscrito* (Utet, 1983), per intero lo *Sâlistambasûtra* e parzialmente la *Jâtakamâlâ* (la *Storia della grande scimmia* e la *Storia di Sutasoma*).

Ogni scelta antologica è discutibile, e quella operata in questo volume non è certo peregrina. Quanto alla perplessità suscitata dall'esclusione dei racconti delle vite anteriori del Buddha (i *Jâtaka*) e dall'inaspettata inclusione del tardivo *Buddhacarita* non entro in merito, perché ne ha già discusso Piantelli in "Tuttolibri" del 18 agosto 2001. Aggiungerei che manca anche una parte di rilievo relativa alla sezione disciplinare del canone (il *Vinaya*), una cui traduzione completa (nella recensione *pâli*) a cura di Talamo giace ahimè inedita in cerca di un editore. Spesso non è una lettura avvincente, ma è un peccato che non riesca a vedere la luce. Nella nostra antologia è stata tradotta solo la *Storia di Muktikâ*, da una recensione sanscrita, quella dei *sarvâstivâdin*. Sembra un po' poco per una sezione del canone di grande importanza, se non dottrinale certo storico-religiosa, perché relativa alla disciplina monastica.

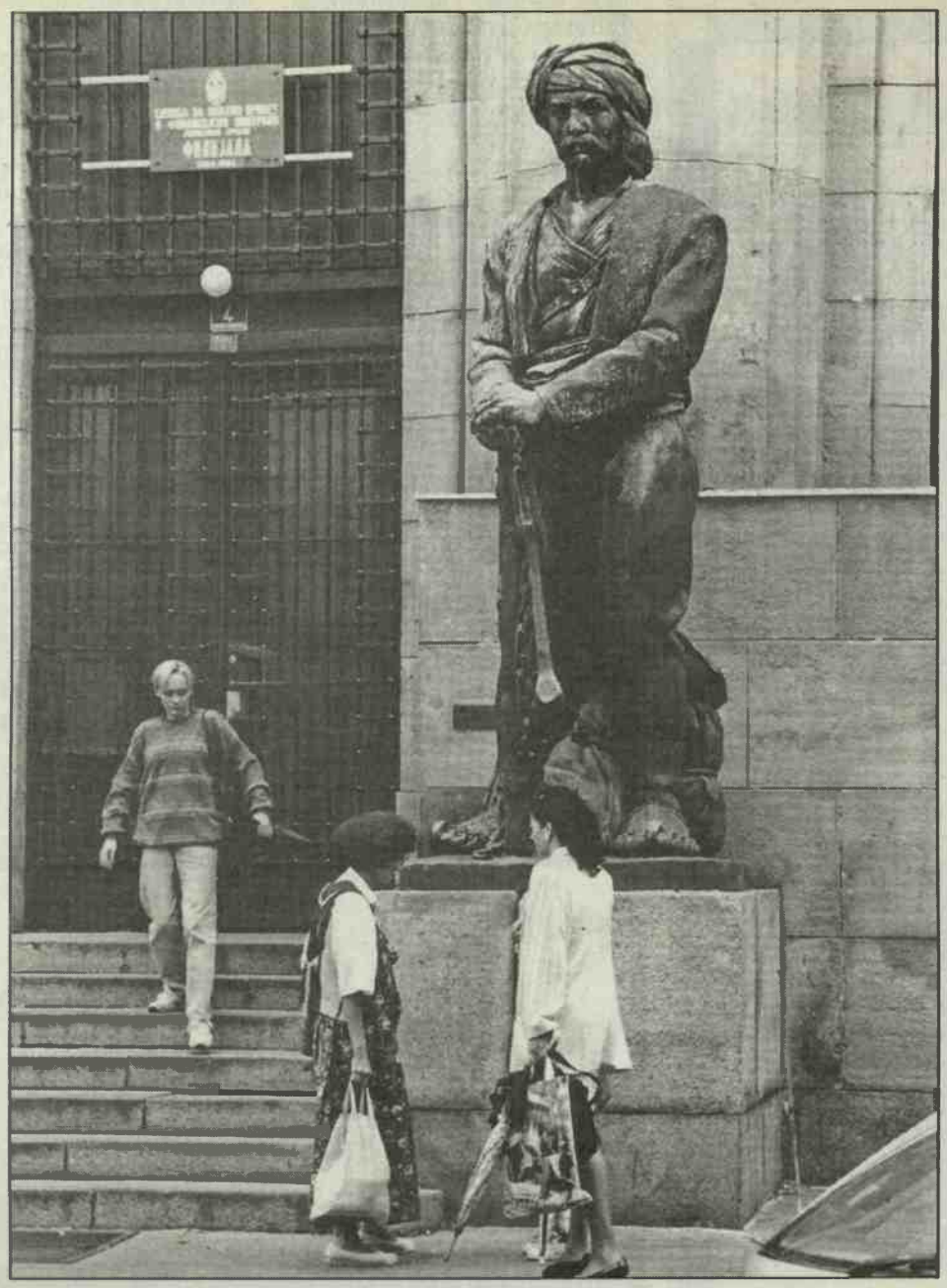
È apprezzabile il ricorso ai commenti tradizionali, che spesso portano i traduttori a esiti sensibilmente diversi e più scaltriti rispetto alle traduzioni italiane precedenti, come pure lo scrupolo di annotare puntualmente ogni passo in cui la traduzione abbandoni la lettera del testo per seguire il commento nella sua interpretazione. Questo è particolarmente vero nella parte dedicata all'*Udâna*, dovuta a Cicuzza.

Un'opera esemplare, si dirà. Qualche interrogativo può tuttavia essere posto, qualche osservazione si impone. Così per esempio la resa di *avihiäsâ* (sanscrito *ahiäsâ*) con "rifiuto della violenza" è forse corretta, perché Cicuzza cerca in tal modo di porre l'accento non sulla "ingenuità" ma sulla "volontà" insita nella pratica. Conseguentemente viene rifiutata la resa con "innocenza", che era stata proposta a suo tempo da Giovanni Bechis (1983) e più di recente da Stefano Piano (1994), ma personalmente spezzerei una lancia in favore di "innocuità" proposto da Enrico Peyretti, anche se la resa migliore dovrebbe comunque ricorrere a una locuzione del tipo "assenza di volontà di nuocere" o anche "volontà di non nuocere". C'è un ricorrente francesismo: "auspicioso" per "di buon auspicio"; nonché un'espressione che Arbasino confina giustamente tra virgolette: "presa di coscienza". "Assunzione di consapevolezza" vuol dire la stessa cosa e suonerebbe forse meno californiano. Si nota qualche incertezza. "La misura di circa un braccio" (p. 172) viene spiegata come "corrispondente a circa due metri (1.83 cm)" (p. 199, nota 115), che non pare verosimile; *yojana*, propriamente la distanza che si riesce a percorrere con una pariglia di cavalli prima di cambiarli, viene indicata ora come pari a "circa tre chilometri" (p. 724, nota 142), ora come equivalente a "7 miglia" (p. 837, nota 120): ma si tratta appunto di una misura empirica, difficilmente quantificabile. Del resto si sa che non si trovano due indologi d'accordo sulla resa di uno stesso termine, figurarsi sull'attribuzione di un testo o su concetti generali.

Un rilievo particolare assume la scelta di ripubblicare la versione italiana del *Buddhacarita* dovuta a Carlo Formichi (1912), che comprende i canti 1-13 del testo sanscrito, in luogo di quella più recente di Alessandro Passi (Adelphi, 1979), che comprende i canti 1-14, cioè tutto il testo sanscrito conservato in originale e non accessibile solo nella traduzione cinese o tibetana. L'unico motivo che viene in mente per questa scelta è un problema di diritti d'autore, tant'è vero che i curatori si peritano di dare conto di una serie di modifiche alla versione di Formichi, che al lettore contemporaneo suona inevitabilmente arcaica, per esempio la sostituzione sistematica di "diffalta" con "travisamento" o "disgrazia" per rendere *vancanâ* o *dota*. Ma se si sceglie di pubblicare una versione arcaica e parziale a scapito di una più moderna, scaltrita e completa, perché modificarla? E se si è fatto uso dell'indice dei nomi curato da Passi, come correttamente segnalato in nota, perché non usare la sua traduzione? Gli arcaismi segnalati in Formichi, come "vaghezza" per "desiderio" non sono particolarmente peregrini. Mi sembrano più degni di nota "montanine" per "montane", "inciprignendo" per "cronicizzando", "rama" (non "rana", refuso) per "ramo", "pecchie" per "api", "giocondato" per "allietato", "pondo" per "peso", tutti passati sotto silenzio.

L'episodio di Vyâsa (4,16) colpito dal piede di una cortigiana resta oscuro nella versione di Formichi, cui pure sono state aggiunte note esplicative, ma era opportunamente spiegato da Passi: "l'atto di colpire l'amante col piede indica il favore e la disponibilità della ragazza", che riporta anche esempi testuali e il riferimento a uno studio specifico. La traduzione di Formichi è integrata più volte in riferimento all'edizione del testo di Johnston (Formichi aveva a disposizione solo quella di Cowell), ma non si capisce a chi sia ascrivibile la traduzione proposta: talora si ricalca Passi talaltra ce ne si discosta. Le integrazioni sono di Cicuzza, di Sferra o di Gnoli? Un discorso a parte merita la scelta di riassumere certi passi particolarmente ripetitivi. Così facendo si fa grazia al lettore, ma si rischia anche di fargli smarrire il senso della ripetitività ipnagogica e non meramente mnemotecnica della letteratura canonica buddhista.

In conclusione il lettore trova a sua disposizione un'opera di sicura utilità per chi voglia accostarsi al mondo buddhista nelle sue origini. Chi acquisterà il primo volume certo resterà in attesa del secondo. ■



*Una critica del cattolicesimo dominante*

# Discorso selvatico, discorso colto

di Luca Parisoli

Luigi Lombardi Vallauri
**NERA LUCE**
**SAGGIO SU CATTOLICESIMO E APOFATISMO**
*pp. 323, Lit 42.000, Le Lettere, Firenze 2001*

Sebbene il libro di Lombardi Vallauri si proponga come un attacco frontale alle credenze che costituiscono l'appartenenza alla Chiesa Cattolica per dedurne un bilancio senza appello, a me pare che il libro dovrebbe essere letto da ogni cattolico come un invito a setacciare vigorosamente il patrimonio delle sue credenze e dei suoi atteggiamenti, e poi seguire o non seguire la sua fede, distinta da quella che è una pietà o una pratica più o meno distorta. Non si tratta di evocare la questione dell'allontanamento di Lombardi Vallauri dal suo insegnamento alla Cattolica di Milano: se ne è discusso recentemente su un numero della rivista "Notizie di Politeia", il sacrosanto dibattito sulla libertà di insegnamento forse nasconde quella che è invece una gestione dell'istituzione fondata – a torto o a ragione – sull'*intuitu personae*.

*Nera Luce* è un'accusa vigorosa contro certe forme storiche di espressione del cattolicesimo, dominanti dato che spesso vanno a braccetto con le espressioni dominanti degli atteggiamenti morali: l'esordio proustiano del libro dà il tono di un ripensamento doloroso su un'infanzia cattolica che nel caso di Lombardi Vallauri, come in molti altri casi, dimostra sinistramente i terremoti prodotti dall'inculcamento del moralismo cattolico. Verrebbe quasi da pensare che il cammino della conversione da adulti sia quello che produce la migliore consapevolezza della fede cattolica; del resto, quasi tutte le vite dei santi, intendo nella loro stessa versione agiografica, comportano l'episodio della conversione (dal nulla o dal troppo tiepido) e il rifiuto o l'ostilità dell'ambiente circostante (spesso cristianissimo).

Ma Lombardi Vallauri non vuole criticare solo ciò che ho chiamato il moralismo cattolico, e su questo ci sarebbe molta paglia da aggiungere al suo fienile. Si potrebbe discutere sulle forme dominanti del cattolicesimo della seconda metà del XIX secolo, sugli eccessi del discorso mariano, che possono essere separati dall'eresia solo al prezzo di sottilissime distinzioni tra teologia (che suppone un'aderenza al Magistero) e spiritualità mistica (che concede "licenze poetiche"). Si potrebbe discutere sulla forma moralistica dominante della morale sessuale cattolica, distinguendola dai fondamenti teologici della stessa morale, per poi dedurne che le due (forma moralistica e morale) non stanno necessariamente insieme. Si tratterebbe di un discorso di interesse soprattutto per chi si riconosca come membro della Chiesa Cattolica, ma che avrebbe un interesse di analisi concettuale per chiunque. Tuttavia, non è questo il punto centrale del volume di Lombardi Vallauri.

Il suo attacco è contro la stessa fede cattolica; ma, a differenza della strategia seguita da David Hume nella sua *Storia naturale della religione* – una critica radicale della credenza (di ogni credenza) religiosa –, Lombardi Vallauri approda a una critica radicale delle credenze cattoliche e delle religioni istituzionali in genere, rifiutando il moralismo cattolico in quanto promana dall'istituzione cattolica, e rifiutando quest'ultima in quanto esprime tale moralismo. Gli resta aperto lo spazio del misticismo, su cui confesso francamente di non riuscire a seguire il percorso che l'autore intraprende.

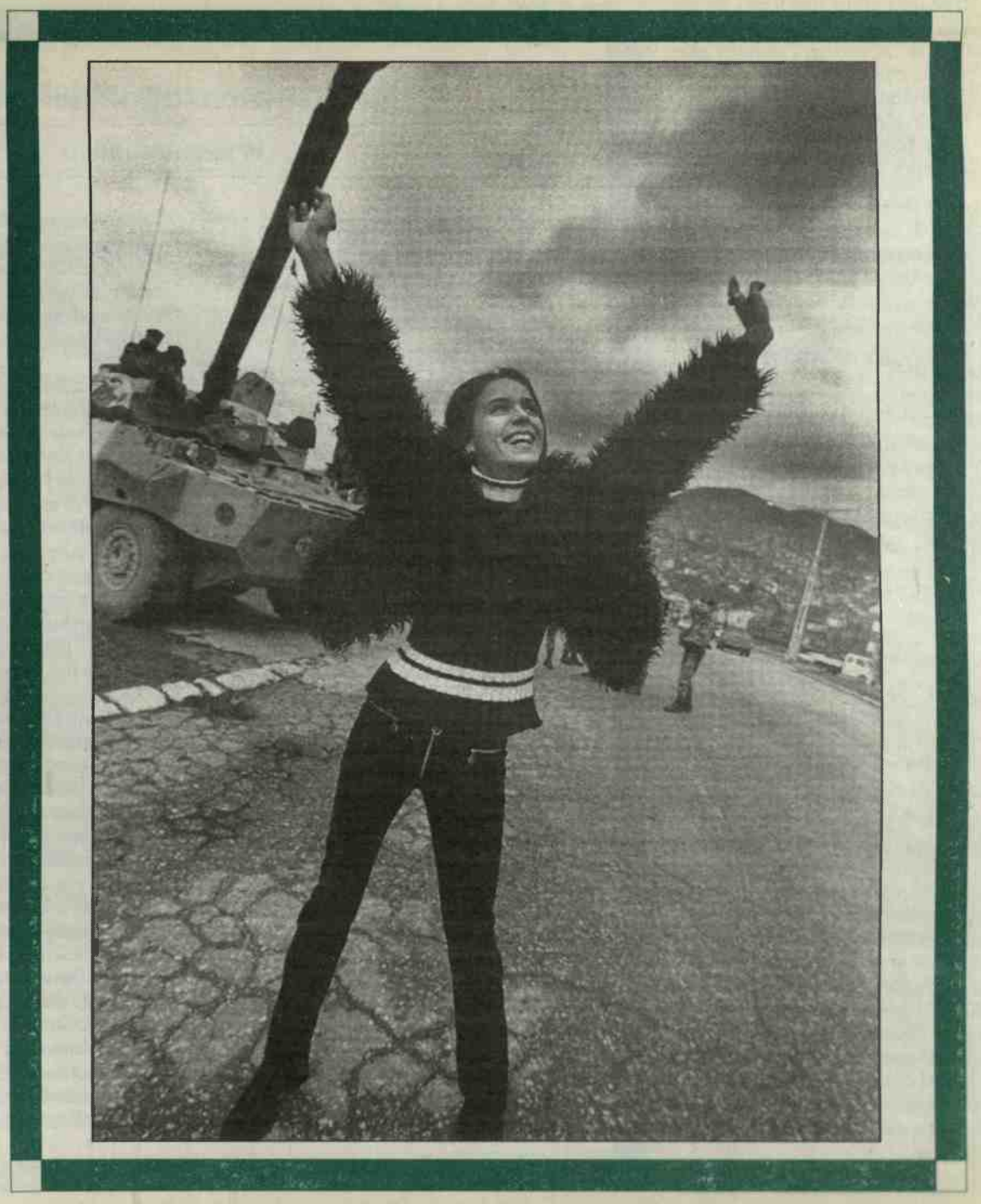
Tuttavia, egli trascura un punto fondamentale nella comprensione del fenomeno religioso, ossia la distinzione tra il livello della *pensée sauvage* (il "discorso selvatico", vorrei tradurre) e quello, spesso traduzione del primo (secondo alcuni, sempre), della *pensée savante* (il discorso colto). E alla luce di questa distinzione che mi pare si possa criticare una parte della sua strategia, in due sensi: perché confonde i due livelli, quando assume i dogmi trascritti nel Denzinger come espressione *unitaria* e *globale* della fede cattolica; perché presume di poter eliminare il livello del discorso selvatico dal fenomeno religioso, tanto che il suo misticismo mi appare un *altro* discorso colto che per me non è persuasivo. In un senso si può affermare che gli estensori delle bolle pontificie giocano su questa confusione, ma ciò non autorizza l'interprete critico di questo materiale a reiterare nel suo metalinguaggio la stessa confusione.

Ma prima di evocare alcuni punti del bel volume *Nera Luce*, che merita un'attenzione ben più profonda che non quella contingente legata a una più o meno legittima polemica anticlericale, vorrei dire brevemente in cosa consistono il discorso religioso selvatico e il discorso religioso colto: al primo appartengono la ricerca del contatto con le reliquie dei santi, l'affanno a far benedire i rosari, l'efficacia della preghiera in funzione del luogo, la ricerca di santini in tutte le chiese del mondo; al secondo appartengono la distinzione formale scotista come strumento esplicativo della Trinità, la possibilità divina di cambiare il passato secondo san Pier Damiani, il discorso della teodicea in genere, tutta la teologia specie se è concepita quale scienza speculativa. Mentre il discorso selvatico affonda le sue radici nell'antropologia umana, il discorso colto può praticare a sua scelta i sentieri della metafisica o quelli della morale, e può diventare fonte di trappole sistematiche quando vuole farsi moralismo. Il punto è che una volta tagliate le radici con il pensiero selvatico (quello che si propose di fare Hume), il discorso colto non parla più veramente di religione, bensì di metafisica o di morale.

Il cattolicesimo come deposito della fede è altro dal cattolicesimo come insieme di teorie che assumono le verità di fede, oppure incorporano le verità di fede. Il cattolicesimo non è eguale a se stesso, e qui Lombardi Vallauri concede troppo al testo: il discorso dogmatico ci offre la retorica dell'immutabilità, ma le credenze intorno ai dogmi non coincidono con i dogmi stessi. L'insieme delle credenze dei cattolici in un dato periodo storico è differente dallo stesso insieme fotografato in un altro periodo storico, senza per questo negare l'identità sostanziale della Chiesa Cattolica.

Bersaglio di Lombardi Vallauri sono però proprio le credenze fondamentali istituzionalizzate attraverso una procedura di riconoscimento. La nozione di infallibilità gioca un ruolo a questo livello, ma la critica dell'autore ne è distruttiva: è vero che, anche se si crede che il papa sia infallibile, è quasi impossibile dire con precisione in quali circostanze assume una decisione infallibile. Tuttavia, gli argomenti per contestare l'infallibilità possono essere usati per contestare il concetto di sovranità o di obbligazione politica: Lombardi Vallauri parla esplicitamente dell'influenza negativa del pensiero cattolico su quello laico, ma la situazione è ben più inestricabile, come ci mostrano i lavori di Pierre Legendre. Nella sfera sociale, le strutture profonde dei due approcci, religioso e laico, *simul stabunt, simul cadunt*; il misticismo può essere una soluzione, ma si tratta di un addio alle forme sociali come oggi le conosciamo in Occidente.

Il deposito della fede è identificato da Lombardi Vallauri nell'*Enchiridion* del Denzinger, e su questo non c'è nulla da dire: si può tuttavia osservare che come qualunque altro testo normativo le bolle pontificie devono essere interpretate per poter significare qualcosa. Ma dato che l'autore vuole programmaticamente attenersi alla lettera del testo degli enunciati contenuti nelle bolle pontificie, si condanna in un certo senso *apriori* a una qual certa sterilità semantica, dato che attenersi alla lettera non significa altro che dare per scontata un'interpretazione ovvia. Dato che l'ovvietà che Lombardi Vallauri fa scivolare nella sua lettura "letterale" è grosso modo il moralismo cattolico droneriano che gli ha segnato la giovinezza, rifiutare tale moralismo cattolico lo conduce a rigettare gli enunciati pontifici di partenza, mentre potrebbe solo significare partire alla ricerca di una migliore interpretazione. Le interpretazioni "letterali" che ci offre sono in disaccordo con la lettura offerta da svariati teologi, non solo contemporanei, ma pure medievali: Duns Scoto, che pure si proclamava fedele alla Chiesa cattolica, condividerebbe ben poco di tali interpretazioni. La loro forza "persuasiva" sta tutta nel leggere un discorso religioso colto con l'immediatezza del discorso selvatico: la trasmissione del peccato originale attraverso lo sperma, non me ne voglia Lombardi Vallauri, non fa affatto parte del deposito della fede cattolica. Ma è assolutamente vero che è impossibile spiegare alla beghina o al cacciatore di santini la trasformazione ontologica della natura umana in seguito alla disobbedienza (o alla superbia, o all'amore disordinato, o alla negazione della differenza sessuale – sono letture alternative, non già contrastanti) di Adamo. La storia dello sperma è quella che si adatta al sentimento antropologico selvatico della religione, e senza questo livello non si dà religione. Se Lombardi Vallauri vuole criticare la religione in sé allora dovrebbe dirci meglio perché le sue meditazioni mistiche non sono legate a un bisogno selvatico, poi opportunamente tradotto in un discorso colto: se vuole denunciare le commistioni tra discorso colto e discorso selvatico, fa un buco nell'acqua, dato che i teologi si indirizzano comunque ai fedeli, e senza discorso selvatico non ci sono fedeli. ■



*Estetica*

# Altra da cosa?

di Manfredo Massironi

**L'ALTRA ESTETICA**
a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobau
*pp. 351, Lit 38.000, Einaudi, Torino 2001*

Si potrebbe pensare che in *L'altra estetica* si sostengano le ragioni di un'estetica di opposizione, antagonista alle estetiche correnti e ufficializzate, nel senso debole che si dà ad "altra medicina", "altra scienza", o "altro movimento". Ma il lettore farà presto a scoprire che non si tratta di questo, perché *L'altra estetica* è un testo forte, perché forte e libero dai vincoli disciplinari delle correnti filosofiche è il pensiero degli autori, che intesse e controlla gli apparati eruditi di una cultura totalmente sprovincializzata. Altra, dunque, dalle miscellanee di critica e filosofia dell'arte passate negli ultimi duecento anni sotto la generosa etichetta di "estetica", pronta a ospitare quanto di anomalo, asistematico e variamente emotivo esulasse dal pensiero strutturato di scuola. Ma "altra" anche in positivo, perché i residui che non fanno tornare i conti, risultano spesso più interessanti delle simmetrie. "Altra" è, infatti, l'estetica che, prima che di estetica si parlasse, ne trattava i temi, preparando l'aprirsi di un nuovo capitolo della filosofia; "altra" è anche l'estetica che si è sviluppata parallelamente e indipendentemente dall'estetica di scuola, un'estetica sommersa che bisogna andare a cercare in documenti e trattati di discipline abbandonate, nelle opere di autori fuori dal *mainstream* delle correnti filosofiche; "altra" è l'estetica che deve venire, quella che non è ancora stata scritta o detta, ma che potrebbe costituire un modo inatteso di ripensare i nodi intricati della filosofia; "altra" è infine l'estetica intesa come filosofia prima, che stabilendo un nesso tra sensibilità e reale, si pone come ontologia.

Nella prima pagina del lungo e importante saggio introduttivo, *Estetica sperimentale*, Maurizio Ferraris avverte il lettore che, nel tempo di pubblicazione di questo testo, altri suoi contributi sono apparsi sullo stesso tema, mentre si annuncia in questi giorni l'uscita da Bompiani di un suo nuovo volume espressamente dedicato all'ontologia, *Il mondo esterno*. Questo fervore di scrittura, che si presenta con la libertà suggestiva di appunti che vanno organizzandosi in un discorso nuovo, critico e propositivo, ci dice che si tratta di una concezione in divenire dell'estetica. E un pensiero che chiede al lettore complicità nella critica di alcuni snodi fondamentali della filosofia occidentale, critica resa più sapida da una scrittura che sa giocare con l'ironia, evocare l'aneddoto chiarificatore, scovare in qualche scheggia autobiografica la quotidianità che spiega la speculazione. La scrittura di Ferraris, indisciplinata nel linguaggio rispetto alle scritture esperte e rigorosa nel pensiero, risulta molto divertente per una sorta di inimitabile arte della fuga con cui va e viene, infaticabile e leggera, dalla quotidianità al cuore teorico della questione.

Potrebbe sortirne anche un effetto spaesante, qualora non si sapesse che egli viaggia intorno al blocco di un solido lavoro collettivo. Il saggio introduce infatti il lavoro di cinque autori (Alessandra Saccon, Tonino Griffero, Pietro Kobau, Alessandro Arbo, Valter Pinto), ognuno dei quali presenta e discute con mirata competenza, pagine ritagliate da testi originali (da Alberto Magno alla scolastica tedesca del Settecento, in cui l'estetica come "scienza della conoscenza sensibile perfetta" trova il suo battesimo attraverso l'opera di Baumgarten) di non abituale frequentazione. È un lavoro prezioso, in cui il lettore viene guidato all'incontro con frammenti significativi di un ragionare intorno all'*aisthesis* ancora ricco di suggerimenti, che consentono di scorgere quella linea di pensiero che porta all'altra estetica. Qui tuttavia il lettore non filosofo si può trovare un po' abbandonato, quando sentirebbe il bisogno di collegare suggestioni innescate dalla lettura di testi mancini con il discorso brillantemente ambidestro, con cui Ferraris cerca di definire il passaggio a nordovest, non tanto, lo abbiamo detto, verso una nuova filosofia dell'arte, ma anche, e forse soprattutto, verso l'ontologia del mondo dell'esperienza.

Infatti, secondo l'ipotesi suggerita da Ferraris, il mondo della natura, diventato oggetto di studio della scienza, ha perso il suo ruolo di palestra dell'esperienza. Da quando si è cominciato a imporre l'obiettivo epistemologico di una scienza completamente matematizzata, il mondo è stato sempre più smontato alla ricerca dei processi e delle componenti di base, con cui non è possibile instaurare contatti diretti, sicché, come dice Ferraris citando e criticando Nietzsche, è diventato una favola. Questo percorso che ha condotto a eccessi di "epistemofilia", ha incontrato cinque importanti momenti di accelerazione. Il primo e fondamentale giunge dal progetto epistemologico di Cartesio, che intende trasferire alla natura la certezza della geometria e della matematica. Successivamente lo scetticismo empirista perviene all'affermazione di due mondi separati, il mondo matematico fatto di assolute certezze e il mondo dell'esperienza incapace di offrire garanzie scientifiche. Su entrambi ha inciso in maniera definitivamente importante la critica di Kant, il quale tuttavia ha dovuto far ricorso all'introduzione di uno schematismo trascendentale per collegare il mondo della scienza con quello dell'esperienza, considerata anch'essa una forma primitiva di scienza che ha bisogno di essere emendata. Anche per il pensiero postkantiano, sia da parte idealista che positivista, l'esperienza non può che essere sussunta dalla scienza, che è in grado di descriverla in maniera esperta. Il successivo pragmatismo, infine, andrà implementando e ufficializzando l'idea di un progresso infinito della scienza che avrebbe investito tutti i settori dell'esperienza umana. In questi modi, attraverso la confusione di scienza ed esperienza, il mondo esterno si riduce allora a una narrazione che può essere vera – ma sempre emendabile – e tuttavia non è reale, perché non può essere oggetto di esperienza diretta. È come se fosse avvenuta una grossa confusione tra verità e realtà, o meglio un'equivalenza fra menzogna e irrealtà.

Chi si interessa di percezione, ed è il caso di chi scrive, è in grado di apprezzare solo parzialmente tutti i riferimenti a opere e ad autori della filosofia che Ferraris, con impressionante spontaneità e brillante felicità, riesce a mobilitare e far recitare sul palcoscenico del suo discorso. Tuttavia, chi si interessa di percezione, si sente direttamente coinvolto in un programma di lavoro che Ferraris presenta in questo modo: "la percezione assicura una fondazione della ontologia e una critica della gnoseologia".

E allora, un po' plagiato dalla sua carica intellettuale, il percettologo trova la forza di dire che Cartesio non è mai stato ingannato dai sensi, semplicemente perché i sensi non possono ingannare. Ogni rendimento percettivo è sempre reale, non emendabile, indifferente alla logica: il bastone che nell'acqua appare piegato, continuerà ad apparire piegato, finché i bastoni saranno messi nell'acqua; il fatto che il bastone fuori dall'acqua sia diritto mi dice solo che il bastone è fuori dall'acqua. Nel parlare di "inganno dei sensi" c'è del moralismo, perché si presume un'intenzione di dolo, che nel mondo della realtà non solo non c'è, ma non può esserci. Cartesio ha demandato la definizione del mondo vero agli apparati logici e matematici indipendenti dall'osservazione e controllabili attraverso strumenti meccanici; ha escluso dalla verità il mondo reale, quello in cui i controlli e le verifiche sono compiuti dall'incontro diretto delle cose con i processi percettivi di chi le osserva; e non ha considerato che, come spiega Ferraris, l'estetica è in grado di offrirci "qualcosa come il senso dell'essere che la logica non può darci", mentre la logica difficilmente potrà emendare una qualità estetica. ■

mmassironi@univr.it

**Gruppo editoriale**
GUIDA

ALFREDO GUIDA EDITORE

LUCA TIRABOSCHI,
*Il sogno del pazzo*,
L. 24.000

"Un uomo che non esiste, che pensa di non esistere perché non ha ricordi, decide di crearsi da solo una vita, anzi decide di crearsene addirittura tre". Vittorio Forti, Guido Oberti e Chiara Molinari, dunque, sono le tre identità di cui Carlo, il protagonista, un uomo senza memoria, si appropria per poter avere dei ricordi e quindi vivere.
Sulla traccia di Fernando Pessoa, il poetà portoghese capace di inventarsi tre pseudonimi sotto i quali scrivere le sue opere, Tiraboschi crea un thriller psicologico; una storia che attraversa la memoria artificiosa del protagonista in grado di raccogliere dentro di sé le esistenze di tre personaggi che convergono verso una meta comune: la riconquista dei propri ricordi e, con essi, della propria identità. Perché un uomo che non ha memoria, è un uomo che non esiste.

## Tutte le menzogne del mondo

di Tonino Griffero

Maria Bettetini
**BREVE STORIA DELL'A BUGIA**
**DA ULISSE A PINOCCHIO**
*pp. 157, Lit 22.000, Cortina, Milano 2001*

Sarà senz'altro vero che nella vita quotidiana presupponiamo che ci venga detta la verità e che il sospetto sistematico renderebbe impossibile sia l'assunzione di abitudini sia la convivenza in quanto tale. Tuttavia la menzogna qualifica la vita sociale più di quanto si voglia credere, a patto che essa operi in un contesto in cui si danno un minimo di accordo sulla verità e una vera comunicazione. Eppure, come mostra brillantemente l'agile volume di Maria Bettetini sulla bugia, intesa qui come l'esplicita e perciò soltanto umana intenzione di ingannare, la dottrina più recepita dall'Occidente è proprio quella di Agostino che sancisce astrattamente l'illiceità di qualsiasi menzogna.

Donde il paradosso per cui, mentre neppure Dio rinuncia alle menzogne (giacché tali sono pur sempre anche le pietose allegorie didattiche con cui si rivolge all'uomo), noi saremmo invece certamente nel peccato quando, per esempio, pur avendo un po' di febbre, rispondiamo "bene" alla generica domanda "come stai?", e al contrario buoni quando per amore di verità riveliamo al carnefice il nascondiglio del perseguitato. Naturalmente questa intransigenza, totalmente estranea a un mondo che, come quello greco, esaltava e apprezzava l'"arte" del mentire (mentono infatti i sofisti, Ulisse e perfino gli dei), è stata via via mitigata: si va così, seguendo l'intelligente itinerario proposto dall'autrice, dalla poesia cortese, pronta a giustificare qualsiasi menzogna in vista dell'amore, alla valorizzazione cinque-seicentesca della dissimulazione come dovere cortese e bugia necessaria alla sopravvivenza, dalla clausola della cosiddetta "riserva mentale" all'apologia esplicita della simulazione a difesa degli *arcana imperii* e, non da ultimo, alla piena legittimazione della menzogna artistica.

Certo, come potremmo vivere senza la squisita arte dell'insinuazione di uno Iago? Ma quanto vale nel mondo della menzogna dichiarata non può certo valere in generale. Si ha un bel dire che è illusorio aspirare a una vita sociale priva di menzogne e che la bugia esonera talvolta dalla violenza esplicita, che la bugia pietosa può salvare da sofferenze e pericoli inutili e che, se sacrifica la verità, lo fa in vista di un bene superiore.

Queste tesi saranno pur sacrosante, ma giustamente il libro non ne ricava affatto un'apologia della menzogna, preferendo insistere sul misconosciuto contributo della bugia alla storia della civiltà. Quale credibilità avrebbe ad esempio ai nostri occhi lo stimato studioso di cui venissimo a sapere che finge soltanto di conoscere i libri che cita? Oppure pensate alla brutale ma ineccepibile replica di un Di Pietro ancora in gran forma alle elusive dichiarazioni di un testimone eccellente, che se ben ricordo suonava così: "Ma per l'amor del cielo sì o per l'amor del cielo no?". Ebbene, chi sente estranea o inelegante questa domanda se diretta (anche) alla comunità scientifica ne ha già probabilmente in qualche modo messo a repentaglio le fondamenta. Il credito non solo del mercante di goldoniana memoria – opportunamente rammentato dall'autrice nel corso del suo accurato "profilo sincronico della bugia" – ma anche quello dello studioso consiste infatti nel dire sempre (quella che crede sia) la verità.

*Nell'età di Goethe, nell'età di Hegel*

## Ermeneutica materiale

di Piero Cresto-Dina

Peter Szondi
**POETICA E FILOSOFIA DELLA STORIA**
*ed. orig. 1974, a cura di Roberto Gilodi e Federico Vercellone, trad. dal tedesco di Roberto Gilodi e Gianluca Garelli, pp. XIV-389, Lit 45.000, Einaudi, Torino 2001*

Nel 1965 Peter Szondi viene chiamato a ricoprire la nuova cattedra di letteratura generale e comparata presso la Freie Universität di Berlino. Per il corso dell'anno successivo prepara una serie di lezioni sulla poetica dei generi nell'età di Goethe. Si tratta del primo dei due corsi che vengono presentati in questo volume: *Dalla poetica dei generi normativa a quella speculativa*. Fortissima è l'affinità tematica e metodologica che lo lega al secondo ciclo, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, concepito fin dai primi anni sessanta e in seguito più volte rielaborato negli anni dell'insegnamento berlinese. L'accostamento dei due testi – ricordiamo che una traduzione italiana del secondo era già disponibile da Guerini e Associati – valorizza l'enorme portata conoscitiva delle ricerche szondiane sulla *Goethezeit*, non solo sul piano strettamente filologico, ma anche su quello propriamente teorico.

Le magistrali analisi storico-letterarie di Szondi non sono mai un mero tributo alla disciplina del lavoro accademico. In esse è sempre implicata anche un'approfondita riflessione sui fondamenti e sui metodi della scienza letteraria. A questo scopo lo studio del dibattito poetologico sviluppatosi in Germania tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento si rivela estremamente fecondo, laddove si sofferma sul valore intrinseco di una filologia continuamente sollecitata dallo sguardo filosofico sull'arte e sulla storia. Pensando al significato paradigmatico che talune opere antiche o moderne hanno assunto per la riflessione estetica dell'epoca, in funzione della messa a fuoco di grandi categorie stilistiche o storiche, si può azzardare l'ipotesi che sia stato proprio il confronto con autori come Friedrich Schlegel, Goethe, Schiller e Hölderlin a condurre Szondi a quel progetto di "ermeneutica materiale" che, se da un lato intendeva superare la subordinazione della scienza letteraria ai modelli positivistici mutuati dalle scienze della natura, dall'altro voleva sottrarsi alle pretese di universalità avanzate dall'ermeneutica filosofica gadameriana, ricollocando in primo piano la concretezza dei singoli procedimenti esegetici.

Se la definizione di una "età di Goethe" denuncia da subito la propria paradossalità, in quanto riferita a un'epoca che annovera contributi alla riflessione sull'arte solo in parte assimilabili alla prospettiva classicistica di Weimar e tuttavia costantemente segnati dal confronto con l'esemplarità dell'opera goethiana, ancor più paradossale è la presenza sotterranea, nelle pagine szondiane, di un riferimento filosofico al quale esse non riservano in questo caso una considerazione specifica. E lo stesso Szondi a indicare nell'estetica di Hegel lo sfondo inespresso di tutti gli itinerari qui tracciati. Una precisa teleologia si insinua nella lettura: non viene mai messo in dubbio che il punto di vista storico-filosofico sull'arte rappresenti il vero compimento di un percorso iniziato nella seconda metà del Settecento con l'emancipazione dell'estetica tedesca dalle poetiche normative dell'illuminismo.

A buon diritto Federico Vercellone, curatore del volume insieme con Roberto Gilodi, segnala il rischio che la specifica qualità messianica della filosofia protoromantica finisca in questo modo per essere assimilata alla prospettiva storicistica dell'idealismo maturo. Asse portante di tutta l'argomentazione szondiana è in ogni caso l'idea che il graduale sviluppo di una dimensione storica da parte dell'estetica – con il concomitante abbandono del principio dell'imitazione sotteso alle poetiche normative del classicismo – coincida con il passaggio da un'*estetica dell'efficacia* psicologicamente fondata a una *filosofia dell'arte* volta alla comprensione delle opere e alla loro collocazione storico-temporale. Che poi in questo superamento del classicismo sia da scorgere uno dei momenti fondamentali di autolegittimazione del moderno – in quanto proprio l'emergente consapevolezza della distanza nei confronti dell'antico attesta la nascita di una nuova coscienza epocale – è una circostanza sulla quale difficilmente si potrebbe sorvolare senza perdere di vista i più autentici motivi che spingono l'esegesi szondiana. ■

picresto@tin.it

## L'arte non muore

di Gianluca Garelli

Aldo Trione
**L'ORDINE NECESSARIO**
*pp. 158, Lit 25.000, il melangolo, Genova 2001*

Ripensare aspetti essenziali della cultura europea attraverso un percorso nuovo: questo il disegno sotteso all'ultimo lavoro di Aldo Trione, il quale si propone di realizzarlo, per riprendere fra l'altro Valéry, "non attraverso la *clavis* di una grande filosofia della storia, ma con disincanto, ovvero con la consapevolezza che il nostro vecchio continente, il quale aveva per secoli saputo sviluppare la libertà dello spirito, il rigore della scienza, e aveva accumulato un capitale di leggi e procedure poderose, ora sta vivendo un inarrestabile tramonto; e non è possibile immaginare gli esiti di questo declino".

La strategia messa a frutto dall'autore è estremamente originale. Come mostra la sua accurata lettura delle più fruttuose estetiche novecentesche, anche quelle elaborate nel nostro paese, nella ricostruzione dei cammini proposti da alcune grandi esperienze filosofico-artistiche e soprattutto poetiche fra Otto e Novecento si può mostrare un dato essenziale: è agli artisti che si muovono nella "prosa del mondo", ben più che alla prosopopea del viaggio filosofico-speculativo, che si rivela "quell'evento straordinario, imprevedibile anche se regolato da leggi necessarie, che è la *forma*".

E l'approccio morfologico, sostiene Trione, non può che ridefinirsi come propriamente estetico, laddove le scienze umane per esempio sembrano in grado di offrire solo, daccapo, un tipo particolare di analisi teorica, e "i tratti sociologicamente determinati di un'opera o di un indirizzo artistico non necessariamente concordano con le loro specificità esteticamente più significative". Perché se quello dell'arte è agli occhi del moderno disincanto un mondo illusorio, fantastico, irreale e al limite assurdo, proprio nell'*ordine necessario* che si può rinvenire nell'opera, intesa come contesto di relazioni e disegno, realizzazione di forme, si può andare incontro a un universo niente affatto meno vero del mondo storico, ma anzi assai più reale di esso, proprio perché qualitativamente altro e trascendente, capace di donare e costruire costellazioni di senso.

Esemplari fra gli altri, in questa prospettiva, i capitoli che Trione dedica all'alfabeto bruniano (a partire dalla lettura di Schelling), all'evoluzione dell'estetica lukácsiana dal pantragismo giovanile alla più tarda *Teoria del romanzo* e oltre, attraverso l'analisi interpretativa della dialettica tra forma e vita, o tra forma e divenire del genere letterario, e soprattutto le pagine dedicate alla poetica di Mallarmé, che, muovendo dalle fondamentali ma storicamente riduttive interpretazioni di Croce e Cioran, restituiscono al poeta la paternità dei "procedimenti che hanno fatto crollare i fondamenti della filosofia ebraico-ellenico-cartesiana, modificando l'identità stessa della nostra tradizione". La quale certo – come mostra efficacemente (anche sulla scorta di Maria Zambrano) il capitolo finale dedicato a *L'imminenza e il declino* – è giunta a un luogo epocale in cui ben difficile sarebbe formulare previsioni sull'avvenire storico-culturale.

Ma a ben vedere proprio l'esercizio di previsioni costituisce il retaggio più discutibile di quella filosofia panlogistica della storia dalla quale l'approccio estetico proposto da Trione insegna legittimamente a diffidare. Così come insegna a guardarsi da ogni tendenza, da parte della filosofia dell'arte, a civettare con le varie configurazioni sistematiche dello storicismo, insieme alle loro conclusioni affrettate e ritrite nella *vulgata*: "L'arte non muore. È morta, nei tempi moderni, una particolare *idea* dell'arte. Oggi la *poiesis* vive in mille pratiche alternative, nella profonda presenza del dio e nell'assenza e nell'oscurità del divino. Vive nelle *opere*": nella loro inesauribile capacità di dischiudere il proprio *ordine necessario*. ■

gianlucagarelli@hotmail.com

## Quattro tipi di libertà

di Elisa Paganini

Massimo Mori
**LIBERTÀ, NECESSITÀ, DETERMINISMO**
*pp. 286, Lit 34.000, il Mulino, Bologna 2001*

Come è possibile essere liberi in un mondo dominato dal determinismo? Questa domanda è sottesa all'analisi storica che Massimo Mori conduce nel suo libro *Libertà, necessità e determinismo*. Il materiale affrontato è molto ampio: l'autore presenta una serie di risposte fornite da Cartesio fino ai giorni nostri, affrontando le più diverse correnti filosofiche e individuandone quattro possibili tipi che, pur non pretendendo di fornire una "griglia categoriale esauriente" e non presentandosi come reciprocamente incompatibili, forniscono il taglio concettuale che guida l'autore nella sua ricostruzione.

La prima soluzione è quella del dualismo: libertà e determinismo corrispondono a due ambiti distinti e indipendenti. Questa è la soluzione adottata, ad esempio, da Cartesio – che distingue fra due sostanze –, da Kant e, in modo diverso, da Schopenhauer – che distinguono fra due diversi livelli di realtà –, o da alcuni neokantiani – che distinguono fra due diversi criteri epistemologici.

La seconda possibilità consiste nel "trovare 'nicchie' di autonomia in un contesto più o meno pesantemente determinato". Questa soluzione è presente in correnti filosofiche strettamente connesse all'indagine scientifica, come il positivismo o lo strutturalismo, o nel marxismo. Una versione "più ambiziosa" di questa stessa soluzione viene individuata da Mori in filosofie, come l'esistenzialismo e il pragmatismo, in cui "l'elemento di determinazione e limitazione della libertà umana è definito non tanto dalle leggi naturali o storico-sociali, quanto dalla situazione in cui l'uomo si trova ad agire, nella quale i diversi condizionamenti svolgono la duplice funzione di ostacolo/organo".

La terza alternativa afferma la sostanziale unità di libertà e determinismo: entrambi sono riassunti in un unico principio assoluto. È la soluzione avanzata dall'idealismo classico, dall'esistenzialismo e dallo spiritualismo.

La quarta prospettiva è quella che mi è meno chiara. Mori afferma: "la quarta possibilità ha in comune con la terza la convergenza di libertà e necessità (...), ma si distingue da essa perché sposta questa convergenza dal piano dell'assoluto a quello dell'individuo". È la tesi della "libertà psicologica", "una delle soluzioni più frequentemente documentate nella storia della filosofia, dal determinismo interno di Leibniz alla corrente 'compatibilista' dell'analisi del linguaggio".

Ciò che mi lascia perplessa in questa presentazione è "la convergenza di libertà e necessità"; anche sulla base di quanto lo stesso Mori riporta nel corso della sua esposizione, mi sembra che tanto le riflessioni di Leibniz quanto quelle dei compatibilisti sottolineino il contrasto fra il piano della necessità da una parte e il piano del determinismo e della libertà (o della responsabilità, per lo meno per i compatibilisti) dall'altra. Credo pertanto che la quarta alternativa non sposti semplicemente la convergenza di libertà e necessità dal piano dell'assoluto al piano dell'individuo, ma che proponga una distinzione fra libertà e necessità, in cui la libertà viene connessa al determinismo e contrapposta alla necessità.

*Per lettori navigati*
venite a vedere
www.lindice.com
scriveteci a
lindice@tin.it

*Un classico della critica alla psichiatria*

# Dalla parte degli internati

di Agostino Pirella

Erving Goffman
**ASYLUMS**
**LE ISTITUZIONI TOTALI: I MECCANISMI DELL'ESCLUSIONE E DELLA VIOLENZA**
*ed. orig. 1961, trad. dall'inglese di Franca Basaglia, prefaz. di Alessandro Dal Lago, pp. 422, Lit 36.000, Edizioni di Comunità, Torino 2001*

Le recenti trasformazioni della pratica psichiatrica rimandano a vicende che non sono tutte ben conosciute e che si pongono in qualche modo alla base della modificazione non solo dei luoghi ma anche del loro significato e del significato delle stesse relazioni tra gli attori in campo. Forse è fin troppo semplice citare i nomi di Franco Basaglia, di Michel Foucault e di Erving Goffman per delineare un campo di relazioni che negli anni cinquanta del secolo appena trascorso ha rappresentato le forti premesse per la svolta che qualcuno ha cominciato a chiamare impropriamente "antipsichiatria".

Sentiamo Michel Foucault in un'intervista del 1977: "Ho fatto degli studi, come si dice, di lettere, di filosofia, un po' di psicologia (...) e poi ero stato molto tentato, anche affascinato dagli studi medici dopo i miei studi di filosofia, ma ho comunque lavorato in un ospedale psichiatrico, a Sainte-Anne, con uno statuto particolare. Era verso il 1955 press'a poco. In quell'epoca la professione di psicologo negli ospedali psichiatrici non esisteva del tutto o cominciava appena a delinearsi, almeno in Francia. Ero stato assunto vagamente come psicologo, ma di fatto non avevo niente da fare, e nessuno sapeva cosa farmi fare, in modo che sono rimasto per due anni in tirocinio, tollerato dai medici, ma senza un lavoro. Così ho potuto circolare alla frontiera tra il mondo dei medici e quello dei malati. Non avendo, certamente, i privilegi dei medici, ma non avendo nemmeno il triste statuto di malato. I rapporti tra medici e malati, le forme dell'istituzione, almeno negli ospedali psichiatrici, mi hanno colpito, sorpreso moltissimo, anche fino all'angoscia. In fondo, la questione che mi sono posta non era tanto quella di sapere ciò che avviene nella testa dei malati, ma ciò che avviene tra i medici e i malati. Cos'è che avviene tra questa gente, attraverso i muri, i regolamenti, le abitudini, le costrizioni, le coercizioni, le violenze anche, che possiamo trovare negli ospedali psichiatrici? Che cos'è tutto ciò? Questo rapporto così drammatico, così teso. Anche se viene gestito, giustificato da un discorso scientifico, resta nondimeno un rapporto molto strano... di lotta, di confronto, di aggressività. In breve, ho voluto fare la storia, in qualche modo, di questo rapporto tra ragione e follia".

Da queste premesse, che diremmo *esistenziali*, ma in fondo anche *metodologiche*, è nata la grande opera *Histoire de la folie* pubblicata in Francia nel 1961. Nello stesso anno Franco Basaglia iniziava il suo lavoro nell'Ospedale psichiatrico di Gorizia, fondamentale per il rovesciamento delle relazioni di potere nell'istituzione psichiatrica e non solo per la denuncia delle condizioni disumane di esercizio della psichiatria, ma per il mutamento delle relazioni stesse e per la nascita di una psichiatria alternativa.

E nello stesso anno usciva negli Stati Uniti *Asylums*, che conteneva le osservazioni di un sociologo, di un ricercatore che aveva fatto, nel 1955-56, in un ospedale psichiatrico di Washington, un anno di lavoro come "assistente al corso di ginnastica": Erving Goffman. "Lo scopo immediato del mio lavoro – si legge nella prefazione del libro – era tentare di apprendere qualcosa sul mondo sociale dell'internato e su come egli viva soggettivamente la propria situazione (...) passavo il giorno con i pazienti, evitando di intrattenere rapporti socievoli con lo staff e di disporre di chiavi. Era allora, ed è tuttora, mia opinione che qualsiasi gruppo di persone – detenuti, primitivi, piloti o pazienti – sviluppino una vita personale che diventa ricca di significato, razionale e normale quando ci si avvicini ad essa, e che un buon modo di apprendere qualcosa su questi mondi potesse essere partecipare al ciclo di vita quotidiana cui gli internati sono soggetti". Il successo del libro fu ampio, e si incontrò con l'analisi "diacronica" compiuta da Foucault sulla storia delle regole e delle procedure che avevano isolato la follia in uno "spazio disciplinare" sotto il nome di "malattia mentale" e con l'esperienza italiana di Franco Basaglia. Già nel 1967 Franca Ongaro Basaglia traduce e commenta in *Che cos'è la psichiatria?* un capitolo del libro di Goffman, *La carriera morale del malato mentale*.

Che cosa dice questo libro che Einaudi ha pubblicato nel 1968 e che viene ora ripresentato?

Secondo lo stesso Dal Lago questo libro ha contrassegnato una tendenza, se non un'epoca, della cultura, poiché "richiama inevitabilmente i movimenti di critica e di riforma delle istituzioni psichiatriche negli anni sessanta e settanta". Ma anche se questo riferimento, dice Dal Lago, "non è illegittimo", il lavoro di Goffman "si ricollega a una tradizione assai ricca: quella che negli Stati Uniti si è contrapposta di fatto, dagli anni trenta in poi, alle tendenze più formaliste della teoria sociale rappresentate in primo luogo da Talcott Parsons (...) La sua contrapposizione alle costruzioni teoriche struttural-funzionaliste era fattuale, basata sulla scelta metodologica della osservazione diretta (...) e sull'interesse per un campo specifico di lavoro, l'interazione faccia-a-faccia.

Se è del tutto giustificata l'enfasi con cui Dal Lago sottolinea le caratteristiche del modo peculiare di osservare e descrivere di Goffman – ho letto a questo proposito l'affascinante descrizione delle caratteristiche di una conferenza fatte nel corso stesso di una conferenza, uno degli ultimi lavori di Goffman, morto prematuramente nel 1982 (*Forme del parlare*, il Mulino, 1987) – resta per noi, psichiatri democratici, la complessa opera di verifica delle relazioni di potere nella pratica psichiatrica, con la descrizione dei "due mondi", quello degli internati e quello dello staff, mondi separati da grandi dislivelli di potere, ma anche mondi di incomprensione reciproca.

Ma questa separazione, in modo del tutto analogo a meccanismi di esclusione sociale e perfino di apartheid, si fonda e produce dinamiche che Goffman chiama "adattamenti secondari" (o più semplicemente "pratiche") per differenziarli da quelli "primari" che hanno la funzione di confermare l'organizzazione/istituzione. I primi infatti possono essere "disorganizzativi" o "repressi": in ogni caso essi, nelle istituzioni totali – ma noi potremmo dire nella pratica psichiatrica – sono tentativi, da parte del paziente, di rispondere al sistema di mortificazione e di privilegi che lo staff mette in opera per mantenere i dislivelli di potere e le regole dell'organizzazione/istituzione. Goffman identifica quattro gruppi, che ancora oggi possiamo rilevare nei nostri servizi e soprattutto nelle "strutture" che sono nate dal superamento degli ospedali psichiatrici. Essi sono "la prova, per l'internato, di essere ancora padrone di sé, capace di un certo controllo sul suo comportamento".

Del resto, l'internato userà forme diverse di adattamento, nelle diverse fasi della sua carriera morale, quando addirittura non ne alternerà i modi contemporaneamente. Così egli userà di "ritirarsi" dalla situazione, realizzando quella condizione che talvolta in psichiatria viene chiamata "regressione", per evitare di essere coinvolto negli eventi che richiedono una partecipazione rispondente. Oppure sfiderà intenzionalmente l'istituzione rifiutando apertamente di collaborare con il personale e rischiando consapevolmente di essere sottoposto a punizioni che talvolta sono comminate sotto l'aspetto di "terapie" (esemplare l'uso della contenzione e dell'elettroshock allo scopo di "domare" un comportamento ostile e intransigente). Si tratta della "linea intransigente". O ancora vi sono adattamenti che realizzano una dipendenza dall'istituzione: la "colonizzazione" o la "conversione".

Ci sono analogie tra queste due modalità di preservare se stessi dal peso delle minacce: nella colonizzazione il mondo dell'istituzione è visto come desiderabile, e si cerca di ottenere tutte le soddisfazioni disponibili: il "colonizzato" – dice Goffman – può sentirsi obbligato a negare il grado di soddisfazione con cui è legato all'istituto, anche solo per essere solidale con gli altri internati. Infine il degente, mediante un adattamento (o una pratica) che viene chiamata "conversione" può assumere su di sé il giudizio che di lui dà lo staff e tentare di recitare il ruolo del perfetto ricoverato.

Non è possibile qui riassumere la ricchezza delle osservazioni e delle analisi che questo libro eccezionale conserva inalterata nel tempo. Basti ancora osservare come, secondo la lettura di Franca Ongaro Basaglia, la condizione minacciata, il "vortice degli inganni" che rappresentano ancora oggi molto dell'esperienza di una persona "colpita" dalla psichiatria, si saldano con un mondo della minaccia generalizzata nei confronti di tutti coloro che sono buttati ai margini, quel popolo che cerca di sopravvivere negli interstizi della ricchezza, gli esclusi e gli stigmatizzati per i quali diviene privilegio ciò che per un cittadino è normalità dei diritti. ■

# Andata e ritorno dall'Istituzione

di Franca Ongaro Basaglia

Nel 1975 Erving Goffman fu invitato a un congresso internazionale organizzato a Trieste. Nel '67 avevo tradotto un suo articolo del 1959, *La carriera morale del malato mentale* uscito con un mio commento in *Che cos'è la psichiatria?*. Successivamente fra il '67 e il '70 avevo tradotto per Einaudi *Asylums* e il *Comportamento in pubblico*.

Ricordo la sua sorpresa di fronte al successo che, particolarmente *Asylums*, aveva avuto in Italia e alla lettura che qui da noi era stata data alla sua analisi sulle "istituzioni totali". Pubblicato negli Stati Uniti nel '61, esattamente nell'anno di avvio dell'esperienza di superamento del manicomio attutata a Gorizia da Franco Basaglia, è stato tradotto e presentato da noi nel '68, poco dopo l'uscita da Einaudi dell'*Istituzione negata* (ora ristampato da Baldini & Castoldi).

*L'Istituzione negata*, a cura di Franco Basaglia, ha venduto allora per quanto ricordo, cinquantamila copie nel primo anno di uscita. Come *Rapporto da un ospedale psichiatrico* (il suo sottotitolo) raccontava e racconta dal vivo i processi di graduale riappropriazione del sé degli internati attraverso un'azione di liberazione dalla violenza dell'istituzione manicomiale: violenza materiale implicita nella struttura segregante e negli strumenti fisici di contenzione e di annullamento della persona, e violenza scientifica implicita nel giudizio di irrecuperabilità della malattia e nell'idea di internamento come unica risposta "terapeutica" che avallava ogni rapporto di potere sull'internato.

L'analisi di Goffman è stata ed è tuttora molto importante nel fotografare minuziosamente ogni dettaglio di entrambe queste violenze, descrivendone le conseguenze per l'internato. Ma in Italia è stata letta anche alla luce della possibilità concreta del cambiamento che, in quegli anni, si era verificato a Gorizia. In un manicomio era già stato possibile fare a ritroso la strada della costruzione della "carriera morale" dell'internato, il che rendeva più vera e tragica la realtà del percorso distruttivo descritto da Goffman.

In qualche modo i due libri si sono intrecciati fornendo la doppia analisi, l'andata e ritorno, se si può dire, da un lato dei processi di annullamento della persona prodotti dal connubio psichiatria-manicomio, dall'altro dei processi di liberazione e di abilitazione alla vita di persone che nell'*Istituzione negata* parlavano con la loro voce di una conquista di libertà, di diritti e responsabilità.

Che in questi anni si siano ripubblicati questi due testi farebbe sperare – nonostante l'aria che attualmente si respira – che una nuova generazione di giovani possa riprendere questo cammino, partendo dall'esistente (una riforma solo parzialmente attuata) e ricordando che il rapporto di potere produce inabilità anche dove crede di aiutare a superarla.

Mi pare appropriato concludere con una frase di Goffman del '64, che così iniziava un suo articolo, *Mental Simptoms and Public Order*: "Ciò che gli psichiatri vedono come malattia mentale il pubblico di solito lo vede come un comportamento offensivo (...) L'obiettivo di tutta la psichiatria è stato finora quello di offrire una prospettiva tecnica al problema: comprensione e cura devono sostituire la punizione; l'interesse per chi offende deve sostituire l'interesse per il gruppo sociale offeso. Ma non sto qui a dilungarmi a considerare quale disgrazia sia stata per molti che hanno offeso le regole aver potuto usufruire di un tale sostegno medico".

# Essere come gli altri

di Bianca Guidetti Serra

Emilia De Rienzo, Claudia De Figueiredo
**ANNI SENZA VITA AL COTTOLENGO**
**IL RACCONTO E LE PROPOSTE DI DUE EX RICOVERATI AL COTTOLENGO**
*pp. 136, Lit 18.000, Rosenberg & Sellier, Torino 2000*

È un libro esemplare, che tutti dovrebbero leggere. Ripropone il tema dell'inserimento sociale dei portatori di handicap gravi che già negli anni settanta fu oggetto di molte vivaci polemiche. Oggi i contrasti per il mutare della mentalità e per alcuni miglioramenti intervenuti, si sono attenuati. Ma il dilemma di fondo rimane: meglio "sopravvivere" perché protetti dall'ospitalità e dalla cure di un istituto o vivere fuori, esposti a rischi vari ma come persone libere?

Nel volume, costruito su interviste raccolte con fedeltà e misura dalle due autrici, è raccontata la storia di Roberto, nato nel 1945, affetto da tetraparesi spastica, e di Piero, nato nel 1947 con due moncherini al posto delle braccia e delle gambe. Il primo, di genitori ignoti, è abbandonato alla nascita; il secondo ha una famiglia, che però non è capace di affrontare le difficoltà di un figlio con menomazioni fisiche. La vita di entrambi, dunque, comincia al Cottolengo di Torino, dove trascorreranno infanzia, adolescenza e giovinezza. Saranno curati e assistiti, ma patiranno comunque anche di un secondo handicap, non meno grave del primo, conseguente alla carenza di affetti.

Pur nella difficoltà delle rispettive condizioni di disagio fisico e affettivo, con un percorso personale parallelo decidono di affrontare insieme la non facile strada del vivere "fuori", in mezzo agli altri, svincolandosi dai condizionamenti dell'istituzionalizzazione. Una scelta che comprende la necessità di avere una casa propria, la capacità di decidere direttamente nelle grandi e nelle piccole cose, di intrattenere rapporti con amici e conoscenti "fuori le mura", di tentare un nuovo lavoro, fino a impegnarsi, come ad esempio farà Roberto, nel campo dei "diritti sociali".

Dirà Piero: "Da quando ho avuto il coraggio di uscire dall'istituto vivo una seconda esistenza (...). Non posso dire di essermi realizzato pienamente; forse nessuno lo è. Ciò che mi dà un senso di gioia è che oggi posso affermare che questa vita l'ho voluta io, l'ho decisa io e non c'è più nessuno che possa decidere per me".

E Roberto, che porta la "ferita profonda" della sua prima infanzia di cui non saprà mai nulla ("perché non c'è nessuno che me la possa raccontare e ho dovuto e dovrò lottare tutta la mia vita contro questo vuoto senza memoria"), a fronte della conquistata libertà dice: "Dopo tanti anni mi sento un soggetto pensante".

Voglio chiudere questa breve scelta tra le molte riflessioni dei due protagonisti ricordando una delle loro principali conquiste: la frequentazione, da adulti, di una scuola pubblica. Quando si presentano il primo giorno di scuola all'istituto magistrale Piero ha 24 anni e Roberto 35. I loro handicap sono evidenti. Notano il visibile disagio degli insegnanti e degli altri studenti, poco più che adolescenti. Loro stessi sono a disagio. Ma subito dimostrano che possono cavarsela, anche nella materialità dei gesti necessari all'attività scolastica. Dicono: "Ci siamo sentiti per la prima volta utili, come gli altri". Appunto: essere come gli altri.

# Ma c'è ancora il manicomio?

di Paolo Henry

Rileggendo *Asylums* che, trent'anni fa, costituì il testo base per tanti giovani operatori sociali e sanitari impegnati nella lotta contro l'ospedale psichiatrico, non si può che essere d'accordo con Alessandro Dal Lago che, nella prefazione alla nuova edizione, pare rimproverare ai lettori italiani di avere utilizzato il lascito di Ervin Goffman in maniera troppo riduttiva. Infatti nelle pratiche di deistituzionalizzazione molti di noi hanno sottovalutato, ritenendole forse meno operative, le sue originali analisi sulle problematiche della "interazione faccia a faccia". Personalmente riconosco di avere allora trascurato proprio le riflessioni relative alla insanabile contraddizione, magistralmente approfondita nell'ultimo capitolo del libro, fra modello medico e ricovero psichiatrico. Una lettura più attenta di tale analisi ci avrebbe forse permesso di capire meglio perché non sia bastato chiudere gli ospedali per superare automaticamente la totalizzazione psichiatrica.

Ma il manicomio è stato poi veramente superato in tutta Italia?

Semmai Dal Lago ha il torto di dare per scontato, come la maggior parte degli italiani, che ormai gli ospedali psichiatrici non esistano più. Se così veramente fosse, le lucide critiche di Goffman al meccanismo manicomiale, almeno da noi, potrebbero risultare obsolete. Ma purtroppo le totalizzazioni manicomiali continuano a esistere dentro le mura dei vecchi manicomi, spesso mimetizzate con nuove etichette: Residenze sanitarie assistenziali, Centri di riabilitazione per malati mentali cronici, ecc. E per di più, in questi ultimi dieci anni, in alcune regioni sono incredibilmente aumentate le convenzioni pubbliche con le cliniche private dove, in molti casi, si riproducono gli stessi meccanismi nocivi del vecchio manicomio.

Ma l'attualità di Goffman non si ferma alla critica dei residui manicomiali ancora esistenti. Purtroppo le sue riflessioni servono ancora per illustrare molti dei meccanismi perversi che, nonostante le buone intenzioni dei programmatori e dei gestori, stanno infestando anche le nuove strutture "intermedie" inventate con etichette diverse (comunità terapeutiche, comunità alloggio, comunità protette, case famiglia, gruppi appartamento, locande convenzionate...) che garantiscono una dimora, stabile o provvisoria, per molti malati mentali utenti dei nuovi servizi territoriali.

Certamente, rispetto ai vecchi ospedali affollati da centinaia e talvolta migliaia di ricoverati, tali piccole strutture coprono violenze meno grossolane ed evidenti e, a un visitatore frettoloso, possono apparire persino molto simili a vere case. Chi vi lavora quotidianamente sa bene invece che, in molte di esse, la piccola dimensione non basta per proteggere dai soprusi più o meno paternalisticamente elargiti. Spesso gli operatori più sensibili vivono con giustificabile sofferenza il divario fra le presuntuose finalità ufficiali dell'istituzione e la deprimente realtà dell'intrattenimento quotidiano. Probabilmente pochi di questi operatori conoscono il lavoro di Goffman, che forse permetterebbe ai più volenterosi di non cadere nel pessimismo rinunciatario o nel fallace rifugio degli psicologismi individuali e delle tecniche preformate.

Ma le analisi di Goffman sulla totalizzazione istituzionale possono avere una utilizzazione ben più ampia di quella applicabile al settore del ricovero psichiatrico.

Ci permetterebbero, ad esempio, di evidenziare l'impossibilità di eliminare il "nonnismo" violento di molte caserme, oppure di ridurre la nocività delle cosiddette "case di riposo" per anziani. Forse ci aiuterebbe a capire come sia possibile che centinaia di giovani arruolati nella polizia, dopo un congruo addestramento in una "totalizzazione istituzionale", possano scatenare la loro violenza contro altri giovani che manifestano pacificamente per le vie di Genova.

Fatte salve le riserve precedentemente esposte, dopo la rilettura di *Asylums* è possibile concordare con la critica che Dal Lago ci fa nella sua prefazione. Il riduttivismo con cui molti di noi utilizzarono Goffman nella lotta contro l'ospedale psichiatrico ci può aver fatto dimenticare la contraddizione che neppure la legge 180 ha permesso di superare. Se non si deistituzionalizzano i ruoli e i saperi che il manicomio ha prodotto, il potere degli operatori psichiatrici resta fondamentalmente totalitario.

Sono proprio le acute analisi di *Asylums* che riconducono il problema alla non contrattualità fra operatore e paziente ricoverato, che ci spiegano come e perché il "servizio" che la psichiatria ufficiale del dopo-manicomio offre resta totalizzante e ambiguo, anche se talvolta in maniera meno grossolanamente violenta di prima. Nell'ultimo capitolo del libro viene infatti magistralmente analizzata l'insanabile contraddizione fra la necessità di continuare a giustificare, camuffandoli come atti clinici di un servizio sanitario, una serie di interventi che sono, nella loro vera sostanza, interventi di controllo. Controllo repressivo, brutalmente negatore dei più elementari diritti civili, o controllo sociale "soft", attraverso un paternalismo pedagogico-alberghiero.

L'ultimo capitolo dal titolo *Modello medico e ricovero psichiatrico*, e più ancora la precedente prefazione di Franca e Franco Basaglia, divenuta opportunamente una postfazione, ci aiutano a capire perché solo in pochi casi, rimasti volutamente ignorati dalla psichiatria accademica, lo svuotamento quasi completo degli ospedali psichiatrici abbia prodotto una messa in discussione pratica, ancor prima che teorica, dei paradigmi e delle tematiche della psichiatria manicomiale. Infatti il cambiamento sociale necessario per completare ed estendere la rottura epistemologica operata da Basaglia non è avvenuto, e il riduttivismo della casualità lineare ottocentesca non è stato ancora scalfito. Se siamo ormai quasi tutti d'accordo che l'ospedale psichiatrico non poteva curare, continuiamo invece a voler credere che il sapere clinico possiede, o magari in futuro possiederà, il segreto del perché del comportamento umano.

Il prestigio della psichiatria e della psicologia clinica, nonostante tutti i loro fallimenti, si basa proprio su questa illusoria speranza: quella di rendere razionale e quindi controllabile il comportamento "irrazionale" dei nostri simili. Per questo le conclusioni finali di Goffman sono ancora tremendamente attuali quando affermano che "i pazienti mentali per uscire dall'ospedale o per facilitare la loro vita all'interno, devono mostrare di accettare il luogo loro accordato, ed il luogo accordato loro deve sostenere il ruolo professionale dello staff (...) I pazienti mentali possono così trovarsi frantumati dal peso di un ideale di servizio, che facilita la vita per il resto di noi". ■

CELVM STELLATVM
Bollati Boringhieri

Rachele Farina
**Simonetta**
Una donna alla corte dei Medici
*Variantine*
pp. 134, con 16 illustrazioni fuori testo
lire 18 000

Luigi Pintor
**Politicamente scorretto**
Cronache di un quinquennio 1996-2001
*Temi 117*
pp. VIII-299, lire 24 000

Franco Rositi
**Sulle virtù pubbliche**
Cultura comune, ceti dirigenti, democrazia
*Temi 115*
pp. 208, lire 26 000

Bassam Tibi
**Il fondamentalismo religioso**
*Temi 67*
pp. 151, lire 30 000

Malek Chebel
**Il libro delle seduzioni**
*Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali*
pp. 133, lire 30 000

Roger Caillois
**L'uomo e il sacro**
*Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali*
pp. XXXVI-191, lire 48 000

Pietro Angelini
**L'uomo sul tetto**
Mircea Eliade e la «storia delle religioni»
*Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali*
pp. 143, lire 28 000

Cesare G. De Michelis
**La giudeofobia in Russia**
Dal *Libro del «kahal»* ai *Protocolli dei savi di Sion*
*Saggi. Storia, filosofia e scienze sociali*
pp. 223, lire 30 000

David E. Stannard
**Olocausto americano**
La conquista del Nuovo Mondo
*Nuova Cultura 85*
pp. 455, con 32 illustrazioni, lire 75 000

John W. Dawson jr
**Dilemmi logici**
La vita e l'opera di Kurt Godel
*Le Vite*
pp. 349, ril., lire 90 000

Clara Capello
**Il Sé e l'Altro nella scrittura autobiografica**
Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie
*Nuova Didattica. Psicologia*
pp. 216, lire 35 000

Flora Dal Sasso
Alessandro Pigatto
**L'anziano e la sua memoria**
*Nuova Didattica. Psicologia*
pp. 233, lire 38 000

Bollati Boringhieri editore
10121 Torino
corso Vittorio Emanuele II, 86
tel. 011.5591711 fax 011.543024
www.bollatiboringhieri.it
e-mail: info@bollatiboringhieri.it

Scienze

*Dialogo alle origini della cibernetica*

# Conoscere significa inventare

di Carla Bazzanella e Davide Lovisolo

Heinst von Foerster,
Ernst von Glaserfeld

**COME CI SI INVENTA**
**STORIE, BUONE RAGIONI ED ENTUSIASMI DI DUE RESPONSABILI DELL'ERESIA COSTRUTTIVISTA**

*ed. orig. 1999, trad. dal tedesco di Tanja Lelgemann, pp. 195, Lit 30.000, Odradek, Roma 2001*

Circa otto anni fa, due anziani signori – allora a cavallo dell'ottantina – si trovano per un po' di giorni a casa di uno dei due in California e, davanti a un registratore, cominciano a raccontarsi e a ricordare i rispettivi percorsi culturali e di vita, e come questi percorsi si siano più volte intersecati. Nasce così questo libro, il cui interesse deriva dal fatto che i due non sono accademici qualsiasi, ma due signori che, mentre contribuivano a una fase estremamente innovativa della ricerca scientifica, si sono inventati il "costruttivismo".

Il costruttivismo radicale (termine usato per la prima volta in un saggio del 1974 firmato da Charles Smock e, appunto, Ernst von Glaserfeld) si inserisce nel filone che, con variate sfumature, si pone in posizione critica nei confronti del realismo scientifico dominante: la conoscenza scientifica non è scoprire, ma costruire, inventare; non c'è fuori di noi un modo oggettivo che aspetta di essere decifrato, ma il ricercatore si costruisce una visione "operativa" di ciò che indaga. Nella nozione di "operatività" ritroviamo facilmente l'influenza di Piaget, a cui entrambi si ispirano pur nella diversità dei rispettivi campi disciplinari: ingegnere e realizzatore di sistemi cibernetici, von Foerster; epistemologo, coinvolto in progetti di traduzione automatica e di comunicazione uomo-animale, von Glaserfeld.

La competenza disciplinare non sembra in alcun modo restringere l'ampia gamma di interessi e attività che hanno occupato la loro vita, intrecciatasi in modo più o meno casuale con le scelte di lavoro, come l'incontro di von Glaserfeld con Silvio Ceccato (uno dei padri, o meglio dei genialissimi battitori liberi, della cibernetica italiana negli anni sessanta), tramite la madre di quest'ultimo, sul lago di Garda. Da una parte, "una tenda, un giovane uomo che scriveva a macchina e una bambina di due anni che giocava nuda sulla spiaggia", dall'altra, una barca con baldacchino che passava ogni giorno davanti a questa tenda nella baia Val di sogno. Da un invito a un tè in casa Ceccato, la scoperta dei comuni interessi, l'amicizia, la collaborazione con la Scuola operativa italiana, nata nel 1949 attorno alla rivista "Methodos", e successivamente con il Centro di cibernetica e attività linguistiche dell'Università di Milano. Da Milano von Glaserfeld vola in America, dove approfondirà la problematica epistemologica, così come von Foerster lascia Vienna con un libricino sulla memoria pubblicato nel 1948 e "conquista l'America con un inglese stentato", mettendo in piedi tra l'altro il *Biological Computer Laboratory*. Si incontreranno a Pasadena, all'*Institute of Technology*, dove si trovava von Foerster, e poi di nuovo all'Università di Athens, in Georgia, il "Mit del Sud".

Nel libro si tratta piacevolmente di un po' di tutto: dell'importanza del contesto nell'interpretazione e della libertà ermeneutica, del "*Tractatus* sotto le bombe", della legge sul celibato in Austria, della macchina *Numarete*, del "cosa vedono i ciechi", di "timbri misteriosi", sbagliati ma utili per ottenere il permesso di lavoro negli Stati Uniti, di bilinguismo, coscienza, scimpanzé, dell'"illusione della prospettiva divina", di "una ballerina al *Biological Computer Lab*", e di molto altro, in un continuo intreccio tra vivaci ricordi personali e discussioni teoriche. La forma dialogica adottata rende il tutto accattivante, anche se a volte frammentario, e difficile da collocare cronologicamente.

La storia che i nostri raccontano non è quella di due eccentrici marginali: uno dopo l'altro rivivono i loro rapporti con alcuni dei personaggi e degli ambienti che hanno segnato la nascita della cibernetica e della neurofisiologia teorica negli anni sessanta e settanta, da McCulloch a Von Neumann, da Wiener a Maturana, dalla Fondazione Macy all'Alabama Space Center. E vengono fuori anche alcuni aspetti curiosi, e magari un po' imbarazzanti: questi eclettici anticonformisti, che potevano occuparsi contemporaneamente di epistemologia e di elettronica, hanno prodotto il meglio lavorando grazie a generosi finanziamenti di enti militari (Air Force *in primis*), in condizioni di grande tranquillità intellettuale e senza gli stress della ricerca d'oggigiorno, sempre braccata fra gli sforzi per pubblicare i propri dati e la faticosissima scrittura di progetti per ottenere fondi.

La concezione della "scienza come attività" sembra caratterizzare la ricerca di entrambi, in un processo di continua evoluzione, che accetta positivamente revisioni, cambiamenti della propria stessa teoria. Nelle parole di von Foerster: "Nel corso degli anni (...) mi sono allontanato sempre di più dalla mia idea originaria sulla memoria. È cambiata drasticamente, tanto che qualcuno può dire: 'Beh, il Foerster ha avuto un'idea sulla memoria e poi l'ha tradita'. Ma non è una cosa tanto inconsueta quando uno cerca di risolvere un problema".

Inconsueto o no, ma certamente poco accademico. D'altra parte von Foerster da giovane aveva seguito le lezioni del professor Mach: "Assistevo a una lezione sulla teoria cinetica dei gas, tenuta da un fisico notevole, il professor Mach, che ha anche dato il nome a un'unità fisica. Questi stava svolgendo una prolissa dimostrazione di una frase della teoria e aveva già riempito mezza lavagna con equazioni, quando all'improvviso si fermò e fece un passo indietro, come per osservare il tutto da lontano. Sfogliò i suoi appunti, guardò di nuovo sulla lavagna, scosse il capo e disse: 'Signora e Signori (soltanto una donna frequentava le lezioni), mi sembra che qualcosa non vada nella derivazione, ma al momento non saprei cosa. Ci devo riflettere. Intanto la classe può andare!".

La disponibilità al confronto e al cambiamento, l'atteggiamento sinceramente cooperativo di entrambi, la volontà di capire, presenti non solo nei loro percorsi culturali, ma nel vivo scambio dialogico, pervadono tutto il libro. Libro che suscita fascino e perplessità: fascino (e un po' di invidia) per la capacità dei protagonisti di cogliere idee nuove al loro nascere, di lanciarsi in campi lontani fra loro, di riuscire a creare collegamenti che prima nessuno aveva tentato: non hanno avuto paura, e si sono divertiti. Non sempre possiamo dire lo stesso di noi stessi e del nostro mestiere di ricercatori, oggi. Ma anche perplessità per la eccessiva leggerezza di molte operazioni concettuali, per la tendenza a cogliere uno spunto qui e uno là senza mai approfondire, e senza affrontare del tutto le contraddizioni che un'analisi paziente comporta, sempre pronti a scappare con la prossima suggestione.

Nella sua affascinate e simpatica fragilità, il racconto ci aiuta a ricostruire un pezzo di storia delle idee e del loro formarsi nella seconda metà del Novecento. Ma forse ancora di più ci mette in guardia: nelle battaglie che gli alfieri del metodo scientifico ingaggiano contro le teorie relativiste, i fautori di queste ultime sono abitualmente presentati come un nemico esterno, da cui il corpo sano del razionalismo e del realismo devono difendersi. I due vecchietti terribili ci raccontano una storia ben diversa, e ci ricordano che le critiche al realismo fanno parte, a pieno diritto, del patrimonio della cultura scientifica occidentale. E ci costringono a ricordare che il realismo scientifico, strumento a cui pochi di noi si sentirebbero di rinunciare, lungi da essere al sicuro al centro dell'impero, è anch'esso una fortezza alla periferia, che deve in ogni tempo giustificare la propria legittimità e il proprio ruolo come strumento di conoscenza dagli attacchi delle stagioni e degli elementi. ■

bazza@cisi.unito.it
davide.lovisolo@unito.it

ASTROLABIO

Chögyam Trungpa
**IL GRANDE SOLE D'ORIENTE**
*La saggezza di Shambhala*
L'energia, la passione, l'umanità di uno dei più travolgenti e controversi maestri spirituali dei nostri tempi

◆

Cen Yuefang
**I FONDAMENTI DEL QIGONG**
Un'antica tecnica cinese per accrescere l'energia fisica e spirituale

◆

J. A. Miller
**I PARADIGMI DEL GODIMENTO**
Un progetto, una chiave, per scoprire la chiarezza del pensiero di Jacques Lacan, uno degli scrittori più criptici che l'umanità abbia partorito

◆

Tulku Thondup
**GUARIGIONE SENZA CONFINI**
*Esercizi di meditazione per il corpo e per la mente*
Un programma in dodici stadi per risvegliare le energie curative secondo i principi del buddhismo e della tradizione tibetana

ASTROLABIO

## Teorie del sonno

Michel Jouvet
**PERCHÉ DORMIAMO? PERCHÉ SOGNIAMO?**
*pp. 112, Lit 22.000, Dedalo, Bari 2001*

Ecco un libro di divulgazione scientifica piuttosto insolito, sia per il tipo di lettori a cui è rivolto (principalmente i ragazzi delle scuole medie superiori) sia per la forma: il professor Jouvet, noto esperto di neurofisiologia del sonno, sviluppa l'argomento rispondendo alle domande di un adolescente. Al di là della finzione, le domande sono effettivamente formulate in maniera piana e diretta, e sembrano davvero farina del sacco di un ragazzo curioso e interessato e non di quello di un professore universitario.

In questa cornice, vengono esposti con grande chiarezza, in una prosa vivace e per niente soporifera i principali aspetti del problema "sonno": innanzitutto come possiamo misurarlo e quantificarlo, come, quando e perché si dorme – e si sogna.

Lo studio dei meccanismi che regolano l'alternarsi sonno/veglia è uno dei capitoli più aperti della neurofisiologia, e il libro ne affronta alcuni aspetti cruciali: il rapporto fra ritmi circadiani e sonno, il ruolo del sonno profondo (o "paradossale"); il perché in questa fase si verificano rapidi movimenti oculari e, probabilmente, si sogna; i disturbi patologici del sonno e della veglia.

L'approccio è di tipo "integrato", e usa la fisiologia comparata per mettere in luce come, in diversi animali e in risposta a diverse condizioni ambientali, l'alternarsi di sonno e veglia può essere radicalmente differente. Altrettanto estesamente utilizzata è la ricostruzione storica, per seguire la nascita e la morte di diverse teorie del sonno. L'autore, infine, non nasconde la sua diffidenza per gli approcci più riduzionistici, come quelli cari ai genetisti molecolari che usano mutazioni di singoli geni in moscerini alla ricerca del "gene del sonno" che, a parere di Jouvet, probabilmente non esiste, perché è illusorio pensare che la regolazione di una funzione così complessa ed essenziale possa essere affidata a un solo gene.

Uno dei pregi del volumetto è di essere scritto in un linguaggio tecnicamente corretto – l'uso dei termini è in generale molto competente – e tuttavia mai tale da escludere il non specialista attraverso l'uso di un gergo da iniziati. Il segreto sta forse nel fatto che il libro è scritto da un ricercatore (uno dei massimi esperti internazionali dell'argomento) che ha anche voglia di fare divulgazione, e la sa fare bene.

Infine, qualche piccola osservazione critica. Il linguaggio, come si è detto piano e accattivante, qualche volta rischia scivolare nell'enfatico; alcune inesattezze o imprecisioni terminologiche (come l'uso improprio del termine "specie", a pagina 69), facilmente evitabili, sono particolarmente fuori posto, visto il taglio didattico che il libro si propone.

Piccole cose comunque, in un libro da consigliare non solo ai liceali – e ai loro insegnanti – ma anche a tutti quelli che, spinti da curiosità e interesse, vogliano farsi un'idea dei meccanismi che regolano una parte importante della nostra esistenza.

(D.L.)

# Come me lo spiego

di Felice Cimatti

Cristina Meini
**PSICOLOGIA INGENUA**
**UNA TEORIA EVOLUTIVA**
*pp. 192, Lit 36.000, McGraw-Hill, Milano 2001*

Perché il tuo amico è salito sul treno?" chiede una persona curiosa al nostro amico Marco. "Perché vuole raggiungere la sua fidanzata lontana", quest'ultimo risponderà. Se una persona ha una certa credenza si compoterà in accordo con quella credenza: se l'amico di Marco *crede* che la sua fidanzata si trovi in un certo luogo, allora regolerà le sue azioni su quella credenza. Il ragionamento di Marco, che ritiene che il suo amico si comporti in un determinato modo perché ha determinate credenze, è un esempio di applicazione della "psicologia ingenua". La "psicologia ingenua" (in inglese "*folk psychology*") è quell'insieme di tecniche e di pratiche più o meno esplicite mediante le quali, nella vita di tutti i giorni, cerchiamo di spiegare e spiegarci il comportamento dei nostri simili (ma anche di molti animali non umani), come anche il nostro comportamento.

In questi ultimi anni c'è stato un gran dibattito intorno a questa nozione. Bisogna tenere conto, infatti, che se l'esistenza, nella nostra vita quotidiana, di qualcosa come la psicologia ingenua sembra incontestabile, ben più complesso è stabilire la natura reale della psicologia ingenua stessa. Secondo alcuni, ad esempio – si tratta dei cosiddetti eliminativisti –, una parola come "credenza" dovrebbe essere abbandonata perché troppo imprecisa e forse addirittura del tutto priva di significato; al posto della psicologia ingenua dovremmo, sostengono gli eliminativisti, parlare direttamente delle aree del cervello coinvolte nei nostri processi di ragionamento ed emotivi. Secondo altri, invece, la psicologia ingenua è una sorta di teoria con cui gli esseri umani prevedono e spiegano il proprio e l'altrui comportamento.

Secondo Cristina Meini quella che noi chiamiamo "psicologia ingenua" non sarebbe che la manifestazione pubblica di un corpo di conoscenze sviluppatosi nel corso dell'evoluzione della nostra specie, corpo di conoscenze che si sarebbe condensato in un vero e proprio "organo della psicologia ingenua". Ossia, così come ci sono un fegato e un cuore, il nostro corpo avrebbe anche uno speciale organo mentale per consentirci di interagire con i nostri simili, e indirettamente con noi stessi. Questa tesi viene difesa contro una versione particolare dell'idea secondo cui la psicologia ingenua sarebbe una teoria, la cosiddetta "teoria della simulazione". Secondo questa teoria Marco attribuirebbe al suo amico l'intenzione di comportarsi in un certo modo perché lui, nelle stesse condizioni, si comporterebbe nello stesso modo. Come a dire, prima viene la conoscenza di sé, poi la simulazione del comportamento dell'altro a partire da questa conoscenza. Cristina Meini ha buon gioco, crediamo, a mostrare la scarsa plausibilità di una simile teoria, sulla base soprattutto di una ricca base sperimentale che mostra come il concetto di "io" sia una conseguenza, non una causa, delle interazioni sociali. Prima vengono gli altri, *poi* mi accorgo di esserci anche io. Non simulo il comportamento altrui sulla base del mio, semmai accade il contrario, il mio sul loro.

Ma se le cose stanno cosi ci permettiamo alla fine l'espressione di un dubbio: la psicologia ingenua sembra un'attività inscindibile dall'uso di un linguaggio complesso e articolato come il linguaggio umano. Ma se l'"io" dipende dal linguaggio, e se la psicologia ingenua si può intendere anche come un'articolazione e uno sviluppo di una simile conoscenza, non arriviamo alla conclusione che c'è qualcosa come una psicologia ingenua perché c'è un linguaggio come quello umano? ■

felice.cimatti@tin.it

# Di che colore è l'acqua?

di Pino Zappalà

Robert L. Wolke
**AL SUO BARBIERE EINSTEIN LA RACCONTAVA COSÌ**
**VITA QUOTIDIANA E QUESITI SCIENTIFICI**
*pp. 204, Lit 18.000, Feltrinelli, Milano 2001*

Data la capigliatura arruffata, Einstein non doveva andare molto spesso dal barbiere, e d'altra parte, come lo stesso autore dichiara, il nome del grande scienziato ricorre in tutto quattro volte in questo libro. Non si tratta quindi della registrazione di amene conversazioni di un Einstein inedito e neanche dell'ennesimo tentativo di divulgare la teoria della relatività.

Robert Wolke insegna chimica all'Università di Pittsburgh e ha il pallino della divulgazione scientifica. Infatti questo libro è fatto di tante domande e di tante risposte che riguardano il mondo che ci circonda, i fenomeni che lo popolano, e a cui quotidianamente assistiamo anche se inconsapevolmente per via della nostra disattenzione.

Perché la luna non cade sulla terra? Se riuscissi ad andare in macchina più veloce del suono, riuscirei ancora a sentire l'autoradio? L'acqua è incolore o azzurra? Perché le lampadine non durano di più? Perché una macchia di umidità su un vestito lo fa sembrare più scuro? Fa più freddo al Polo Nord o al Polo Sud? Un orso polare pesa più al Polo Sud o all'Equatore? È vero che l'acqua del lavandino, quando scarica, gira in senso antiorario nell'emisfero settentrionale e in senso orario in quello australe? Da che cosa è prodotto lo schiocco della frusta del domatore?

Lo so, molti di voi hanno già pronte quasi tutte le risposte, ma intanto non sempre sono giuste o complete, e poi Wolke le racconta proprio bene, con un discreto senso dello humour, benevolenza verso il lettore, esente però da ogni forma di bonomia, e una grande capacità di muoversi nei diversi domini della conoscenza con leggerezza e allo stesso tempo con il rigore che le inevitabili semplificazioni consentono.

Inoltre ha anche il buon gusto di ammettere che a qualche domanda non c'è risposta – o, meglio, che c'è più di una risposta, nessuna della quale è provata, sicché lui si limita a indicare quella che gli piace di più.

Intanto vi posso anticipare che l'orso polare, che vive comunque nell'Artico e non nell'Antartico, peserebbe circa lo 0,3 per cento in meno all'Equatore a causa dell'azione della forza centrifuga, evidentemente assente ai poli. Inoltre vi posso informare che se salite sull'Everest peserete solo un paio di centinaia di grammi in meno e che, per quanto riguarda l'acqua, il suo colore dipende dalla quantità: un bicchiere d'acqua è sicuramente incolore, mentre già quella contenuta in una vasca da bagno prende un colore azzurrino. Il resto però ve lo lascio scoprire da soli nel caso che, incuriositi, voleste leggere il libro.

# Da Marx a Matte Blanco

di Emanuele Vinassa De Regny

Marcello Cini
**DIALOGHI DI UN CATTIVO MAESTRO**
*pp. 328, Lit 48.000, Bollati Boringhieri, Torino 2001*

Fisico ed epistemologo assai noto, attivo militante politico prima nel Pci e poi nell'estrema sinistra, Marcello Cini propone un'autobiografia in forma di dialogo con i nipoti. Nipoti veri e finti, rappresentazioni metaforiche dei giovani di oggi, ai quali raccontare il come e il perché di scelte – talvolta criticate, talvolta ripudiate – avvenute in tempi lontani e in un contesto che era assai diverso da quello attuale. Un'autobiografia che diventa quindi anche un libro di storia, un racconto appassionante dell'evoluzione del pensiero e dell'attività scientifica che si è avuta nel secolo appena concluso.

Com'è esplicitamente dichiarato nell'introduzione, questo testo è infatti qualcosa di molto di più e di molto diverso da una semplice autobiografia esistenziale e intellettuale. Questi dialoghi non sono (e non vogliono essere) soltanto il racconto di un'esistenza e la ricostruzione di un complesso percorso intellettuale, sono anche una spiegazione, un "rendiconto" che l'autore fa a se stesso. Ma, soprattutto, sono un tentativo di trasmettere ai giovani non solo "la memoria delle nostre illusioni e delle nostre delusioni (...) ma anche la testimonianza di una testarda determinazione a cercare di lasciare alle generazioni che verranno un mondo migliore di quello che abbiamo avuto in eredità".

Le domande dei nipoti diventano quindi obiezioni, obiezioni che il presente rivolge al passato, mentre le risposte si trasformano ovviamente in analisi critiche e disincantate di teorie ed eventi, in spiegazioni, sempre obiettive e spesso (auto)critiche, del perché di certe scelte e di certe decisioni.

I dialoghi seguono un percorso che è illustrato molto bene dalla successione dei titoli dei capitoli. Alle certezze giovanili segue l'utopia, poi la conoscenza critica della maturità, quindi l'intreccio tra i cammini della conoscenza e quello tra la conoscenza e i saperi. In questa successione ritroviamo l'abbandono del marxismo, il passaggio a un approccio sistemico e ambientalista e l'abbandono del paradigma formale della fisica a favore di quello narrativo della biologia, tre diverse posizioni politico-teoriche che corrispondono più o meno anche ad altrettante fasi storiche ed esistenziali. Anche se questi passaggi graduali possono sorprendere – si può capire (e magari non condividere) la passione per Bateson, molto più difficile da capire mi sembra l'entusiasmo per Matte Blanco – non sorprende invece la coerenza che accompagna questi stessi passaggi, una coerenza che è il risultato di una continua e coraggiosa ricerca delle conseguenze delle contraddizioni della propria posizione. Colpisce anche la serenità con cui vengono narrate vicende difficili o dolorose, dai rapporti familiari a quelli con il Pci (che culminarono con l'espulsione assieme al gruppo del "manifesto").

Chi, come me, ha avuto il piacere di lavorare con Cini (anche se in un'epoca purtroppo ormai lontana: prima a "Sapere" e poi a "SE - ScienzaEsperienza"), e quindi lo ha avuto come cattivo maestro "in diretta", ritrova qui – con un po' di nostalgia – la passione e l'impegno, la lucidità di analisi e le prese di posizione, spesso inattese e spiazzanti e fonti di lunghe discussioni vivaci e costruttive. Era l'epoca di un vivace dibattito sul ruolo della scienza, innescato con effetto dirompente da *L'ape e l'architetto*. Eppure quella raccolta di saggi voleva soltanto essere – come affermavano gli autori (Ciccotti, de Maria e Jona-Lasinio, oltre allo stesso Cini) nell'introduzione – un contributo che doveva servire "all'individuazione delle categorie concettuali adeguate a una ricostruzione corretta del ruolo e del significato della scienza nella società capitalistica contemporanea". Qualcuno se ne ricorda? A giudicare dal livello delle attuali discussioni sulla scienza e sulle sue ricadute, direi proprio di no.

Cini è stato indubbiamente un "cattivo maestro" perché – per nostra fortuna – non è mai stato politicamente corretto. A questo proposito vorrei soltanto ricordare un suo graffiante corsivo del 1979 sul "manifesto" (*Chi si ricorda della Luna?*, o qualcosa di molto simile) in cui sottolineava il progressivo disinteresse del grande pubblico per le imprese spaziali. Dieci anni dopo l'Apollo XI e l'arrivo del primo uomo sulla Luna, queste imprese avevano infatti perso la loro aura di avventura scientifica per mostrare le loro molto più banali vesti di strumento tecnologico al servizio del capitale. Degno erede di quelle imprese è oggi il nuovo scudo spaziale di cui si parla in questi mesi; in teoria dovrebbe servire a difendere gli Stati Uniti (e l'Occidente in genere) da improbabili attacchi degli "Stati canaglia" (!), ma in realtà servirà soltanto a creare profitti per varie industrie a elevata tecnologia, anche italiane.

Opporsi all'uso dello scudo spaziale significa riportare in primo piano il dibattito sull'uso della scienza e della tecnologia significa riprendere in mano e ridiscutere proprio quei temi che *L'ape e l'architetto* e molti altri scritti di pochi "cattivi maestri" avevano portato alla luce. ■

vudierre@comm2000.it

*Arte*

## Classicismo morale

di Luigi Gallo

Daniel Rabreau
**CLAUDE-NICOLAS LEDOUX (1736-1806) L'ARCHITECTURE ET LES FASTES DU TEMPS**
*pp. 432, s.i.p., William Blake co / Art et Art, Bordeaux 2000*

Artista di eccezionale levatura, Claude-Nicolas Ledoux è considerato, ormai da quasi un secolo, come uno dei maggiori interpreti di quello stile di complessa definizione che caratterizzò gli ultimi tre decenni del XVIII secolo e gli inizi del XIX, spesso stretto in definizioni di convenienza riassumibili nel termine generico di "Neoclassicismo".

Pochi architetti della seconda metà del Settecento ebbero un'attività più feconda di Ledoux, la cui ricca opera costruttiva, sebbene in gran parte distrutta durante il XIX secolo, fu ampiamente documentata dallo stesso autore tramite la sua riproduzione a stampa. Gli aggettivi "utopico" o "rivoluzionario", tradizionalmente utilizzati per descrivere i progetti dell'architetto, vanno pertanto stemperati, identificando nel peculiare stile di Ledoux una volontà creativa, caratteristica di molti artisti a lui contemporanei, tesa a un recupero dei valori secolari del classicismo considerato non più come una fonte d'ispirazione, ma come un valore morale.

Fra imitazione della Natura e reinterpretazione dell'antichità (i cui confini geografici e temporali si allargavano sempre più grazie alle scoperte archeologiche e geografiche operate nella seconda metà del XVIII secolo), Ledoux tracciò un percorso creativo inedito, tangente a quello di molti intellettuali francesi ed europei del Secolo dei Lumi che invocavano con veemenza una trasformazione della società impostata su valori nuovi, composti in eguale misura dal rispetto per la storia e dalla libertà dei singoli individui. Nella sua opera progettuale e teorica Ledoux esplorò un'inedita forma di classicismo, creando degli edifici immaginati come frammenti di un passato arcaico e antistorico, una sorta di "museo" di tipi architettonici, modelli a grandezza naturale di un'antichità rivista con intelligenza e funzionalità, paradigmi di combinazioni e di caratteri.

Dopo più di trent'anni di gloriosa carriera, obbligato durante la Rivoluzione a una forzata inattività, Ledoux si dedicò alla stesura di un trattato intitolato *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, edito a Parigi nel 1804. Ispirato dalla filosofia di Rousseau, l'architetto teorizzò la scienza progettuale in relazione all'ordine sociale; costruire diveniva pertanto un intervento moralizzante nel quale l'architetto era incaricato di ridefinire le leggi della socialità umana attraverso le simbologie della sua arte. "Per essere un buon architetto (...) bisogna leggere nel cerchio immenso degli affetti umani", scrive Ledoux; progettare non significava più comporre le forme e relazionarle a uno stile, ma analizzare i bisogni, le speranze e le aspettative di un'umanità la cui entità travalicava le frontiere nazionali.

Rifiutando la storia degli stili, che parte dall'osservazione delle forme per risalire (eventualmente) alla loro origine storica, Daniel Rabreau, professore di storia dell'arte alla Sorbona e autore di diversi saggi sull'architettura francese del XVIII secolo, rivendica, in questa sua fondamentale monografia sull'architetto, il principio inverso. Partendo cioè dall'analisi storica della creazione artistica con l'ausilio del testo teorico di Ledoux, al quale, per la prima volta, viene dato uno spazio significativo, l'autore giustifica i perché delle forme progettuali, dei decori innovativi, delle simbologie complesse presenti nelle opere dell'architetto. Questo libro unisce, intelligentemente, cronologia e interpretazione critica, con il grande pregio, inoltre, di affrontare la personalità e l'opera di Ledoux spogliandolo di tutte le sovrastrutture che la critica moderna gli ha attribuito. ■

## Management museale

di Simone Baiocco

**MUSEO E CULTURA DELLA QUALITÀ**
a cura di Massimo Negri, Margherita Sani
*pp. XVI-215, Lit 39.000, Clueb - Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della regione Emilia Romagna, Bologna 2001*

La ventata di novità che da qualche anno spira nel campo dei musei italiani viene da lontano. Porta con sé nuovi atteggiamenti mentali e nuovi modi di autorappresentazione da parte degli addetti ai lavori, ma anche nuovi strumenti e linguaggi che cominciano a divenire patrimonio comune. Si moltiplicano infatti le sedi di incontro e di aggiornamento in cui, grazie all'apporto di competenze disciplinari diverse (responsabili di musei, economisti, esperti di *marketing*) si dibatte più di ogni altro il tema della gestione; in questo ambito, poi, si tenta di dare speciale attenzione al problema di come sottoporre a verifica e dunque a comparazione alcuni parametri o indicatori che della gestione siano elementi distintivi. Quali possano essere questi indicatori, e quale tipo di "oggettività" si può tentare di chiedere loro, è tuttora uno dei punti maggiormente in discussione.

Su questi aspetti verteva il corso destinato a operatori del campo museale – coordinato dall'Istituto per i beni artistici, culturali e naturali della regione Emilia Romagna – tenutosi a Cortona nell'aprile del 2000 e intitolato "Musei: la qualità come strumento di innovazione". Direttamente legato ai contenuti di quel corso è il volume ora uscito, che presenta peraltro anche materiali e documenti più articolati e aggiornati.

Punto nodale dell'incontro di Cortona era stato il tentativo di verificare le procedure gestionali di un museo alla luce della strumentazione tipica del controllo di qualità industriale; gli attori principali ne erano stati da un lato Mario Turci, direttore del museo su cui il tentativo di esame fu condotto (il Museo degli usi e costumi della gente di Romagna di Santarcangelo di Romagna), e dall'altro Giovanni Bertorelli, responsabile del Premio Qualità Italia. Nel libro, questo esame ha perso una parte del suo carattere sperimentale, quasi di sfida, in quanto Bertorelli espone il modello utilizzato senza più entrare nel vivo delle dinamiche che avevano portato, nell'esperienza "sul campo", al confronto a tratti duro tra due modi di vedere. Turci, dal canto suo, evidenzia quanti vantaggi siano stati portati da questa esperienza al proprio modo di affrontare la progettualità del museo. Rimane però veramente arduo voler identificare parametri di prestazione dell'attività museale in modo che siano riconducibili al modello del *total quality management*, soprattutto in una realtà come quella italiana in cui gli enti in grado di dare formalizzazione alle proprie procedure (soprattutto a quelle di tipo economico) rimangono pochissimi.

Il tema è però all'ordine del giorno, e ne discutono anche i contributi tesi a illustrare il confronto con esperienze inglesi: quella dell'accreditamento sulla base di un processo di autovalutazione (il questionario illustrato da Margherita Sani appare uno strumento utile a "farsi le domande giuste" senza necessariamente voler arrivare a un "punteggio"), oppure quella dei premi basati sul concetto di "*public quality*", esposto da Massimo Negri, espressamente centrato sulla attenzione al "visitatore-cliente", che appare però piuttosto lontano dalla cultura italiana.

Le cautele con cui si può pensare di introdurre strumenti manageriali nella realtà dei musei italiani sono sottolineate lucidamente nell'intervento di Luca Zan, uno degli studiosi di *management* che da tempo si occupano del campo culturale, che appare consapevole dei vincoli che impediscono anche al direttore di museo meglio intenzionato di diventare un manager (inteso come persona che abbia controllo delle risorse e responsabilità delle scelte). In questo senso, il suo approccio appare in linea con il percorso che ha portato alla definizione, nella normativa italiana, di "standard" per i musei, e anzi a un *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* che, a provvisoria conclusione di una lunga elaborazione, è stato pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale (n. 244 del 19 ottobre 2001, suppl. ordinario n. 238). Delle premesse di questo documento dà conto nel volume Daniele Jalla, che ne è stato uno dei principali promotori: i suoi meriti principali sono, da un lato, quello di esplicitare le esigenze e le dotazioni fondamentali dei musei (in Italia per nulla scontate) e dall'altro quello di introdurre alcuni meccanismi di esame qualitativo per le procedure interne, senza per questo voler porre vincoli di tipo numerico o parametri di inclusione/esclusione.

Sembra davvero, allora, di poter rilevare una crescente elaborazione concettuale che affianca le trasformazioni normative in atto; la gestione dei musei italiani potrà forse avere nuovi impulsi e nuovi strumenti, ma rispettando le profonde differenze tra una realtà e l'altra, quelle differenze che fanno ricco e storicamente significativo il panorama italiano. ■

s.baiocco@libero.it

## La mano sconvolta

di Maria Perosino

Michel Leiris
**FRANCIS BACON**
*ed. orig. 1966-83, trad. dal francese di Federico Nicolao e Roberto Rossi, pp. 128, Lit 32.000, Abscondita, Milano 2001*

Conviene, forse, iniziare con una negazione. Questo libro non è un libro sulla solitudine, tanto meno sulla morte. È piuttosto un saggio sul consumo d'esperienza: detto altrimenti, sul furto.

Che poi l'oggetto sia un pittore, meglio "la pittura", non stupisce se facciamo caso a qualche data. Gli scritti qui raccolti si situano infatti tra il 1980 e il 1983 (a esclusione di una conversazione di Leiris con Jean Clay, che è del 1966). Dunque in avvio di un decennio che nella memoria di molti coincide con l'affermarsi del visivo e con la crisi della letteratura e della parola scritta come luoghi in cui sia ancora possibile dire l'esperienza.

Quello che possiamo ipotizzare, dietro la tensione che anima le pagine di Leiris sulla pittura di Bacon, è dunque in prima battuta l'avverarsi di un processo di riconoscimento.

Prendendo atto che le opere di Bacon hanno la facoltà di "imporre la propria presenza" (facoltà non propria, ad esempio, a un tavolino), Leiris è obbligato, per venirne a capo, a "un ascolto attento quanto lo è stato il mio sguardo". Procedendo in modo un po' obliquo, potremmo anche argomentare che le opere di Bacon rappresentano per Leiris una specie di dono, ma uno di quei doni che, ha spiegato di recente Daniele Del Giudice, oggi si è restii ad accogliere perché troppo ingombranti. Leiris invece, da esperto di giochi di ruolo qual era, accetta le regole, cioè consente a quei dipinti di attraversarlo, condividendone rabbia e ragioni.

Sia chiaro che in tutto questo c'è ben poco di psicologico. Anzi una delle preoccupazioni prime di Leiris è quella di sottrarre Bacon al luogo comune che lo vede illustratore di crisi esistenziali degne di un fotoromanzo. Al contrario, tutto è ricondotto al senso profondo del fare pittura, se vogliamo a quel miscuglio di paura e responsabilità che sta sotteso all'appropriarsi di un mezzo espressivo.

Ecco, ad esempio, come risolve la logora questione della solitudine. "Tuttavia è possibile un malinteso: che, a causa dell'aspetto tragico di quello scatenamento, l'isolamento delle figure sia visto – da un'angolatura metafisica – come l'illustrazione particolarmente angosciosa della nostra solitudine, mentre in verità non sembra si tratti tanto di esprimere con intensità l'isolamento attraverso questa figura quanto di isolarla per esprimerla più intensamente".

Quanto lo interessa, di questa strana *bête d'atelier*, è la "mano" capace di reiterare all'infinito "un movimento tendente essenzialmente a una cattura (rapimento o stupro) della realtà (...) Violentare, far scricchiolare gli aspetti superficiali, ricomporre a proprio piacimento: non è questo il mezzo più naturale di fare l'amore con le cose e di penetrarle fino al cuore?"

Sta in questa "mano sconvolta" entro cui si deposita il sapere arcaico del fare figura la chiave per comprendere l'essere "*al presente*, per così dire e non a qualche altro tempo verbale" della pittura di Bacon. Una pittura dunque che genera se stessa, che si accumula in un qui e ora carico di fisicità ma proprio per questo "già rosicchiata dalla futura assenza", segnata dalle cicatrici del fare.

*Arte*

*L'Italia di fronte alla sfida della pianificazione strategica della gestione dei musei*

# Pubblici ritardi e privati interessi

di Pietro Petraroia

Daniele Jalla
**IL MUSEO CONTEMPORANEO**
*pp. 352, Lit 43.000, Utet, Torino 2000*

Dopo anni di insistenti auspici per l'attivazione di un forte rapporto pubblico-privato nella gestione del patrimonio culturale e, in particolare, dei musei; dopo l'accavallarsi e il mescolarsi degli slogan, senza che emergesse un compiuto disegno strategico per i musei di oggi e di domani in Italia, qualche conclusione, pure, si può trarre.

Il mondo dell'industria è in generale poco sensibile (occasionalmente e quasi soltanto al Centro-Nord) alla salvaguardia del patrimonio storico e documentario proprio o del territorio e chiede comunque, per intervenire con proprie elargizioni, di ricevere benefici fiscali consistenti (vedremo se e come saprà sfruttare l'art. 38 del collegato fiscale alla finanziaria 2001).

L'apporto di privati cittadini alla gestione dei musei deve passare attraverso le organizzazioni conformi alla normativa sul volontariato oppure attraverso la delega ai vertici delle associazioni di amici dei musei; ancor oggi non sono consentiti reali benefici fiscali per i singoli cittadini che non rappresentano un'impresa, qualora intervengano a vantaggio del patrimonio culturale con elargizioni personali.

Le fondazioni di origine bancaria non sembrano, per ora, impegnarsi nello sviluppo di "imprese funzionali" (rese possibili dalle normative Amato-Ciampi degli anni scorsi) che stimolino un più forte raccordo fra istituzioni culturali e terzo settore, coniugando la creazione di valore pubblico con forme di gestione privatistica nel comparto dei beni e delle attività culturali.

Le norme sulla gestione dei servizi degli enti locali (i musei sono appunto considerati servizi pubblici) non hanno visto concludersi il loro cammino di riforma nella passata legislatura e, quindi, non c'è ancora una normativa adatta alla gestione di servizi particolari come sono quelli culturali; i musei degli enti locali restano dunque appendici di uffici pubblici oppure di "istituzioni" (il risultato non è molto diverso); nemmeno l'art. 22 dell'articolato di proposta della finanziaria 2002, che rende possibile l'affidamento a privati imprenditori di tutte le forme di relazione fra museo e pubblico, può aspirare a raggiungere risultati significativi, in mancanza di un mercato vivace dei servizi museali.

L'industria culturale più capace di produrre profitti (non considerando spettacolo e multimedia) rimane, probabilmente, l'editoria scolastica, che non si raccorda per nulla alle realtà museali, peraltro diffuse in tutto il paese; invece l'editoria d'arte e le attività connesse (come le mostre temporanee o i servizi di accoglienza museale) vedono un margine modesto di proventi, se non sono sostenute da finanziamenti pubblici, e un modesto rischio imprenditoriale se i finanziamenti pubblici, invece, vengono resi disponibili.

Nulla di fatto, allora, per un nuovo rapporto pubblico-privato nel campo della cultura e in particolare dei musei?

Non è proprio così.

Inutile ignorare che i processi di cambiamento connessi ai fenomeni culturali sono molto più lenti di quelli tecnologici (anzi, questi ultimi trovano spesso un freno nell'inerzia delle dinamiche culturali in senso lato, perché a esse è affidata la tutela dell'identità collettiva, con il suo sistema dei valori sociali di riferimento). Così come è ovvio che le innovazioni normative sono davvero efficaci soltanto quando rispondono con pertinenza a un'esigenza matura a livello sociale.

Non va quindi sottovalutata l'incidenza di tanto dibattito (ancorché spesso superficiale) che si è avuto nell'ultimo decennio su ipotesi di rapporto pubblico-privato nella gestione dei musei. Molti dei responsabili dei musei si sono infatti trovati "costretti" – anche solo passando da un convegno a una conferenza, a un corso di aggiornamento – a confrontarsi, almeno intellettualmente, con nozioni e principi di gestione privatistica dei pubblici servizi culturali. Superata la fase (anni 1994-1997) nella quale taluno, soprattutto nelle assise politiche, pensava semplicisticamente che il fine da raggiungere fosse l'autofinanziamento dei servizi culturali con iniziative commerciali possibili solo per imprenditori privati, si è progressivamente messo in chiaro che invece l'obiettivo di maggiore e più concreto interesse è la crescita di qualità dei servizi culturali nel loro proporsi al pubblico, ovviamente nel rispetto della loro *mission*, ma con strumenti organizzativi e tecnici mutuati dalla cultura aziendale, anche per garantire economie di scala o, comunque, un controllo dei costi.

E intorno a questo passaggio concettuale che hanno progressivamente preso corpo capacità di ricerca e formative presso alcune realtà universitarie, che stanno favorendo, sia pure con qualche fatica, lo sviluppo di programmi di ricerca e di insegnamento afferenti alla gestione dei servizi culturali. Se oggi questo sforzo è ancora incentrato su pochi docenti o ricercatori alla scoperta di un mondo nuovo, presto potrebbe non essere più così, se i due soggetti legislativamente competenti, il parlamento e i consigli regionali (ora alle prese rispettivamente con la riforma della Costituzione uscita dal referendum del 7 ottobre 2001 e con i nuovi statuti regionali) decidessero di sostenere il processo di cambiamento avviato nel campo dei servizi pubblici.

Questo lavorio di riflessione può ancora lasciare indifferenti o, più probabilmente, sospettosi la maggior parte dei direttori dei musei; molti di essi vedono nell'accostamento a logiche privatistiche di gestione un approccio superficiale – se non fuorviante – al tema delle risorse finanziarie per il funzionamento dei loro istituti, mentre avvertono di frequente una distanza sempre più ampia fra le attese dei politici e la loro visione professionale dei veri problemi del museo.

È evidente che questa sfiducia non può essere foriera di innovazione e crescita; ma è anche ovvio che non si può chiedere a chi dirige un museo di costruire innovazione a partire da un atto di rinuncia a quanto, da professionista e da esperto, ritiene essere fondamentale nell'identità e nella *mission* del museo di cui ha responsabilità.

In un contesto economico, istituzionale e normativo in continuo movimento, chi voglia dunque lavorare nei musei pubblici italiani di oggi rischia di non sentire alternativa a quella di arroccarsi nel suo specifico culturale e professionale, magari traendo (ove possibile) da questo un qualche modesto incremento al proprio modestissimo stipendio; molti sono tuttavia anche i direttori e i conservatori di museo che non vogliono arroccarsi, ma vogliono essere consapevoli piloti del cambiamento senza diventare meri strumenti della politica o dell'economia dell'*eduteinment* (*education-enterteinment*). Quali risorse di conoscenza hanno per affrontare la sfida della pianificazione strategica della gestione dei musei?

L'università deve assumersi le sue responsabilità, non meno dei politici, dei museologi, degli amministratori, nel costruire una via d'uscita allo stato di disagio che sempre più investe i musei, chiamati a confrontarsi con il rigore delle discipline della conservazione, della sicurezza o della comunicazione pubblica, ma contemporaneamente costretti a rinunciare a quote di finanziamento pubblico. Il dialogo fra università e istituzioni responsabili della gestione e della valorizzazione del patrimonio culturale italiano (in primis, ormai, le regioni) fatica a trovare una sede appropriata, anche – ad esempio – in una realtà territoriale come la Lombardia, peraltro ricca di ben tredici sedi universitarie, mentre resta in piedi una normativa nazionale del tutto desueta (benché recentissima), scritta da chi ancora non ha colto la portata del processo di riforma in senso autonomistico dell'offerta universitaria italiana.

Per di più, occorre non dimenticare che la riarticolazione dei ruoli delle regioni e degli enti locali nel campo della gestione e valorizzazione del patrimonio culturale in senso federale e secondo principi di sussidiarietà è destinata a produrre abbastanza presto almeno due ulteriori criticità: la gestione diretta di musei e beni culturali, fatta eccezione per i comuni medio grandi (in Lombardia, ad esempio, si tratta di pochissime decine su un totale di circa 1.550) non è supportata dalla presenza di personale specializzato che operi con metodologie adeguate, per cui il destino dei musei locali (o spesso, converrebbe dire, delle raccolte) dei comuni minori è estremamente incerto e precario senza un'iniziativa decisa di coordinamento a livello regionale; in questo contesto, l'autonomia organizzativa degli enti locali – che la maggioranza di noi italiani oggi riconosce e propugna come un valore fortemente innovativo – favorisce forme dispersive di utilizzazione delle risorse umane e strumentali o, peggio, l'immobilismo.

Da tutto questo può derivare una conclusione che definisce, peraltro, i contorni di una vera e propria sfida: il federalismo costa e, anzi, può produrre un notevole impoverimento delle risorse a disposizione dei musei, con la conseguente ulteriore perdita di qualità nei loro servizi, se non si accetta di puntare con decisione all'attivazione di forme di gestione sistemica o almeno a rete, le sole che possano oggi consentire il recupero di risorse tramite economie di scala e la valorizzazione delle professionalità migliori.

Ma come fare?

Percorsi di risposta ai dilemmi posti da queste criticità vengono prospettati dal volume di Daniele Jalla, concepito intercalando schede di documentazione e approfondimenti sulle novità normative con analisi di grande lucidità, che scaturiscono dal confronto di un'ampia bibliografia di riferimento con una ricca esperienza personale, maturata da Jalla presso la Regione Piemonte e alla direzione dei Musei civici di Torino.

L'autore è stato negli ultimi anni fra i protagonisti in Italia di un processo di marcata innovazione concettuale e organizzativa della vita dei musei, che non si avverte soltanto nella sua città, ma anche nella nuova capacità propositiva sviluppata nel campo delle politiche museali dalle regioni e dalle autonomie locali.

È stata ad esempio proprio l'iniziativa delle regioni, dell'Anci e dell'Upi che ha consentito di predisporre nel settembre 1999 un documento – largamente dovuto a Jalla e pubblicato, oltre che nel suo libro, nell'allegato al "Giornale dell'Arte" di ottobre 2001 dedicato alle regioni – che articola in otto ambiti le funzioni di gestione dei musei oggi in Italia, indipendentemente dall'appartenenza giuridica o dalle tipologie delle collezioni: status giuridico, finanze, strutture, personale, sicurezza, gestione delle collezioni, rapporti con il pubblico e relativi servizi, rapporti con il territorio. Da questo documento è derivata la produzione di un atto di indirizzo per la gestione dei musei, approvato dalla Conferenza stato-regioni-autonomie e adottato con decreto ministeriale il 10 maggio 2001. Si tratta di una sorta di manuale, ove su ognuno degli otto ambiti predetti vengono proposte norme tecniche e linee guida che, sia pure aggiornabili di anno in anno, individuano per la prima volta un punto di riferimento importantissimo (in termini del tutto unitari sul territorio italiano) per la formazione e l'aggiornamento degli operatori, così da indirizzarli verso la costruzione progressiva di sistemi di qualità, tarati sulle singole realtà da gestire.

Ma ciò che particolarmente si può apprezzare nel lavoro di Jalla è, a mio parere, il legame stretto fra la rilettura della storia dell'istituzione museale in Italia dopo l'unità e la definizione di forme giuridiche e organizzative che di tempo in tempo ne hanno interpretato *mission* e criticità. È forse proprio questo il filo rosso più importante del libro (una storia dell'"anima" del museo contemporaneo), peraltro così ricco di apparati documentari da potersi utilizzare anche come un prontuario normativo e bibliografico di prim'ordine per chi voglia lavorare oggi nei musei italiani. ■

**Dove trovare ventiduemila recensioni di ventiduemiia libri?**

**Nel Cd-Rom**
***L'Indice 1984-2000***

**Aggiornato al dicembre 2000**

Tariffa normale € 51,65, per gli abbonati € 38,73

Per chi aveva già acquistato il Cd-Rom 1984-96 o 1984-98 l'aggiornamento costa € 28,41, per gli abbonati € 18,08

Per riceverlo, contattare l'ufficio abbonamenti
tel. 011-6689823, fax 011-6699082, e-mail lindice@tin.it

*Effetto film*

*Il più amato dei registi*

# Mac Guffin e bionde virginali

di Michele Marangi

**HITCHCOCK ET L'ART**
**COÏNCIDENCES FATALES**
a cura di Dominique Païni, Guy Cogeval
*pp. 508, F 250, Mazzotta - Centre Pompidou, Milano 2000*

Cosetta G. Saba
**ALFRED HITCHCOCK**
**LA FINESTRA SUL CORTILE**
*pp. 167, Lit 16.000, Lindau, Torino 2001*

Paul Duncan
**TUTTI I FILM DI ALFRED HITCHCOCK**
*ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Carolina Sargian, pp. 135, Lit 19.000, Lindau, Torino 2001*

La frequenza con cui appaiono libri dedicati a Hitchcock non può stupire. Anche senza considerare il recente centenario della nascita, celebrato nel 1999, il suo nome è sicuramente tra i più amati e analizzati in tutto il mondo, ed è probabile che si tratti di uno dei pochissimi autori di cui ogni spettatore ricorda almeno un film famoso. Appare quindi logico che l'interesse editoriale verso il regista sia sempre vivo, anche considerando che Hitchcock ben si presta ad analisi e interpretazioni molto articolate, con approcci, fini e metodi di indagine spesso molto differenti, in una eterogeneità che è testimoniata dai tre libri qui riuniti.

*Hitchcock et l'art*, edito anche in una versione inglese, è un libro straordinario, come lo è l'idea su cui si fonda, ovvero una mostra d'ar-te che collega l'opera hitchcockiana con le espressioni artistiche, letterarie e culturali che fondano il contesto in cui è vissuto l'autore, dalla fine del secolo scorso ai nostri giorni. Vista al Centre Pompidou di Parigi, dopo essere stata ospitata anche al Museo di Belle Arti di Montréal, la mostra permette di creare una serie di collegamenti, tra quadri e inquadrature, temi letterari e sceneggiature, oggetti e ossessioni, storie audiovisive e storia del secolo. Ne emerge un Hitchcock molto influenzato da certe correnti, quali l'espressionismo, ma anche ispiratore a sua volta di artisti contemporanei. Il libro non può considerarsi un semplice catalogo, anche se riprende tutte le opere esposte, ma una vera guida critica che rivede e reinterpreta molte delle ossessioni e tematiche ricorrenti nell'opera di Hitchcock. Tra i contributi, spiccano le firme di autori del calibro di Langlois, Spoto, Aumont, Bergala, Genette. Senza alcun dubbio, un libro indispensabile.

Dedicato a un singolo film è invece il libro che appare nell'agile collana di analisi di Lindau "Universale Film". Trattandosi di *La finestra sul cortile* (1954), non sembra casuale che l'opera di Cosetta Saba diventi un ottimo strumento per addentrarsi in profondità nelle tipologie narrative e nelle espressioni stilistiche del regista. In particolare, il libro si concentra sul funzionamento dei meccanismi della suspense, ingrediente chiave di tutto l'opus hitchcockiano. Definito dallo stesso regista come "un film puramente cinematografico", che riflette su un uomo che guarda, su ciò che vede e sulla sua reazione a ciò che vede, *La finestra sul cortile* appare come un vero film-saggio, che riflette sulla visione cinematografica. Saba analizza compiutamente alcune sequenze del film per interrogarsi su alcuni nodi centrali: il racconto dello sguardo e lo sguardo raccontato; la figura del doppio, sia come personaggio-spettatore che come visione di una visione; la sospensione dello sguardo.

Completamente differente è invece l'approccio di Paul Duncan, che non nega un atteggiamento più vicino al *divertissement* che all'analisi compiuta. Nel suo testo sono passati in rassegna tutti i film di Hitchcock in modo molto sintetico e con una scaletta molto particolare. Oltre al cast, alla storia e ai materiali di base da cui nasce il film (spesso dei libri), Duncan passa in rassegna punti quali le "trovate visive", citando momenti rimasti nell'immaginario collettivo, il MacGuffin, ovvero il pretesto narrativo che conduce lo spettatore su false piste di suspense, le "bionde virginali" protagoniste e i cameo del regista nei suoi film. Si chiude con un verdetto e un voto, ovviamente molto opinabili. Ma anche in un gioco di questo tipo, riesce a emergere lo spessore e la complessità di Hitchcock. ■

aiacetorino@iol.it

# Fassbinder vent'anni dopo

di Dario Tomasi

**TUTTI I FILM DI FASSBINDER**
a cura di Enrico Magrelli e Giovanni Spagnoletti
*pp. 184, Lit 50.000, Ubulibri, Milano 2001*

Cineasta maledetto, dalla vita e da se stesso più che dal sistema produttivo cinematografico, Rainer Werner Fassbinder ha bruciato la propria esistenza al ritmo di oltre quaranta film in soli tredici anni di carriera. Insieme a Wim Wenders e Werner Herzog ha contribuito, negli anni settanta, alla nascita e allo sviluppo del "Nuovo cinema tedesco", l'ultima delle Nouvelle Vague, che ha segnato indelebilmente con la propria poetica e il proprio stile. Pur ispirandosi alla tradizione del melodramma hollywoodiano, e in particolare all'opera di Douglas Sirk, Fassbinder ha fatto della sua opera un originale punto d'incontro fra diversi stimoli culturali e artistici, teatrali e letterari.

Con i suoi film, da intendere davvero come un unico romanzo visivo, ha attraversato tutte le classi sociali, offrendoci un vero e proprio affresco della società tedesca nel corso del ventesimo secolo, senza però mai dimenticare le problematiche del presente, ad esempio il terrorismo, e dell'individuo, come accade per il tema dell'omosessualità. Se alcuni suoi film appaiono forse eccessivi nella loro cura formale, attentamente studiata a tavolino, soprattutto sul piano degli effetti fotografici e della scenografia, altri, forse i migliori, colpiscono per la loro brutale immediatezza.

Quando la prima edizione di questo libro, curato da Magrelli e Spagnoletti, uscì nei primi anni ottanta, s'impose subito come un testo fondamentale per la conoscenza di un autore che era per alcuni una vera e propria bandiera. Questo grazie al suo porsi come un vero e proprio catalogo ragionato dell'opera fassbinderiana, un percorso storico, tematico e biografico, con un ricco insieme di schede commentate e illustrate per ogni film, anche per i "minori" o più semplicemente quelli ancora sconosciuti in Italia, un ampio saggio introduttivo dei due curatori e, imprescindibili, tre diverse interviste al regista, che ne coprivano sostanzialmente tutta la carriera (la prima è del 1974, l'ultima del 1982).

Questa nuova edizione – che è addirittura la terza, a indicare il successo del libro e quanto il cinema di Fassbinder sia sopravvissuto alla scomparsa del suo creatore – aggiorna le schede biografiche degli attori e dei collaboratori del regista e si apre con una preintroduzione di Spagnoletti, che allo studio del cinema tedesco ha dedicato gran parte del suo lavoro di ricerca. Spagnoletti s'interroga sull'attualità del cinema di Fassbinder, sul senso della sua "eredità", e sull'importanza che il lavoro teatrale, nei suoi rapporti con lo schermo, vi assume; si pone il problema di come la riunificazione della Germania muti radicalmente quel tema dell'identità tedesca che ha tanto segnato il cinema del regista; cerca di comprendere come, a vent'anni dalla sua tragica scomparsa, si debba andare oltre l'immagine trasgressiva e oltraggiosa, per recuperare invece quei tratti più sommessi, lievi e malinconici che lo segnavano sia come uomo sia come cineasta.

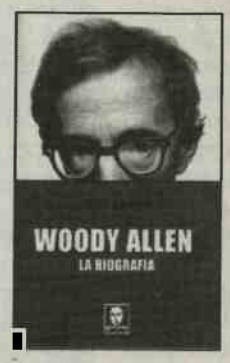
# Un perdente di successo

di Sara Cortellazzo

John Baxter
**WOODY ALLEN**
**LA BIOGRAFIA**
*ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Susanna Rossi, pp. 524, Lit 46.000, Lindau, Torino 2001*

John Baxter, autore di numerosi volumi su grandi autori della storia del cinema – da Von Sternberg a Ford, Spielberg, Kubrick ecc. – si immerge in questa ponderosa pubblicazione nella vita e nell'opera di Woody Allen, uno dei pochi protagonisti del cinema americano ad aver ricoperto più ruoli, quello di soggettista, sceneggiatore, regista e attore. La parte più convincente della biografia redatta da Baxter è quella riguardante l'infanzia, l'adolescenza e gli esordi nel mondo dello spettacolo, affrontati da un giovane Allen solitario, trascurato da una famiglia in cui predominano le figure femminili, indolente negli studi, ribelle nei confronti di qualsivoglia prescrizione o dovere. Un viatico all'esistenza letto come serbatoio di risentimenti dal quale attingere successivamente, per scrivere testi e per autorappresentarsi, agli inizi attraverso monologhi comici (come *stand-up comedian*), poi come commediografo, infine come regista e attore di una lunga storia di cui ogni anno, puntualmente, esce una nuova puntata.

Si ricostruisce in modo convincente, con dovizia di particolari e annotazioni, il *milieu* in cui cresce e si forma il regista americano che, secondo Baxter, vive in seguito permeato da una costante contraddizione: "Sullo schermo sfruttava la lezione imparata da Bob Hope: sembrare quasi un eroe, vista l'onestà con cui professava la sua codardia. Riusciva a essere attraente anche quando ammetteva la sua imbranataggine, e sessualmente affascinante a causa della sua bruttezza e della sua inettitudine verso le quali dirigeva sempre l'attenzione. 'E stempiato, è brutto, non riesce a scopare – è proprio come noi'".




Baxter rivisita il "fenomeno Allen" come una lucida trasformazione da intellettuale affascinante, ricco, famoso, corteggiato e amato dalle donne – il Woody della seconda metà degli anni sessanta, reduce dai successi come commediografo e richiesto ovunque come uomo di spettacolo – a *nebbish*: un perdente avvilito anche se amabile, afflitto da insicurezza sessuale e da ipocondria, che si rifugia nella psicanalisi e nella musica. Il personaggio-Allen si costruisce, secondo Baxter, grazie a una calcolata strategia a partire da *Provaci ancora, Sam*. Allen, da allora, inizia a dare di sé un'immagine da eremita, trasformandosi, nell'arco di trent'anni, nel "recluso più famoso di New York".

Se la prima parte del volume ben restituisce il clima in cui l'autore si è formato, la seconda, imperniata sulla carriera cinematografica, pur dedicando molto spazio all'analisi di ciascun progetto filmico, si sofferma in modo troppo maniacale su vizi e virtù della vita privata alleniana, fornendo particolari più adatti a un giornale scandalistico che a un volume, come questo, di tutt'altre pretese. Migliori appaiono i diversi momenti in cui l'autore si sofferma ad analizzare, in modo trasversale, alcune idee, ossessioni, atteggiamenti ricorrenti del cineasta riguardo l'ebraismo, la sessualità e la morte. Così come interessanti sono i riferimenti alle passioni cinematografiche dell'autore, alle citazioni letterarie, alle influenze di altri registi. Complessivamente ne scaturisce un ritratto ricco, sfaccettato e molto documentato, con una decostruzione del personaggio a volte sottile, a volte indiscreta e voyeristica. ■

aiacetorino@iol.it

# Di tanti e per tanti

di Massimo Quaglia

**CINENOTIZIE IN POESIA E PROSA**
**ZAVATTINI E LA NON-FICTION**
a cura di Tullio Masoni e Paolo Vecchi
*pp. 212, Lit 24.000, Lindau, Torino 2001*

Cesare Zavattini, da Luzzara, rappresenta indubbiamente una delle figure intellettuali nazionali più prolifiche e insieme più controverse del XX secolo. La sua attività si è infatti sviluppata in più direzioni – letteratura, poesia, giornalismo, pittura, teatro, cinema, televisione, radio, politica – e ha sempre suscitato accese discussioni, forse anche determinate dal fatto d'aver spesso precorso i tempi. Tale spiccata attitudine lo ha portato a essere considerato uno straordinario stimolatore della creatività e della coscienza critica altrui.

In ambito cinematografico, è noto il fortunato sodalizio artistico con Vittorio De Sica, collaborazione dalla quale sono scaturiti alcuni fra i più famosi titoli della storia del cinema italiano: *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948), *Miracolo a Milano* (1951) e *Umberto D.* (1951). Pochi conoscono invece il suo parallelo impegno sul piano teorico e su quello della produzione nel campo della non-fiction. Un po' di luce su questi aspetti dell'universo zavattiniano viene fatta dalla presente pubblicazione, edita in occasione della manifestazione "Cinenotizie in poesia e prosa", svoltasi a Parma nel novembre del 2000 e dedicata ai cinegiornali liberi di Cesare Zavattini. Il volume, opportunamente articolato in tre sezioni – saggi, interventi e testimonianze, repertori –, riprende tra l'altro alcune delle comunicazioni presentate al convegno "Una straordinaria utopia: Zavattini e il non film", tenutosi nel marzo 1998 a Reggio Emilia.

Il primo abbozzo del progetto dei cinegiornali liberi compare su "Rinascita", il settimanale teorico del Pci, il 9 giugno del 1962. L'intento rivoluzionario di Zavattini è quello di eliminare il concetto elitario "d'autore", così come è andato affermandosi nel corso degli anni a livello di cinema ufficiale, in favore di un'autorialità diffusa, per la quale le immagini di qualsiasi individuo che imbracci una macchina da presa sono da considerarsi alla stessa stregua dei filmati realizzati da un professionista del settore. Partendo da questi presupposti l'esito non può essere che l'istituzione d'una democrazia audiovisiva, fondata sull'idea che sia necessario fare un cinema "di tanti per tanti", a basso costo, imprevedibile per le lunghezze come per i propri contenuti e sviluppi estetici, incentrato sui bisogni primari del mondo.

Il disegno zavattiniano è anche questa volta in anticipo sui tempi. Devono perciò trascorrere alcuni anni prima che il suo sogno possa finalmente diventare realtà: è il clima del Sessantotto, carico d'ansia di cambiamento, a fornire il contesto ideale per l'avvio dell'operazione. L'avventura ha inizio proprio in quell'anno con il *Cinegiornale libero di Roma n. 01* e termina, dieci numeri dopo, con *Don Mazzi: incontri n. 1 - Isolotto quartiere liberato* (1970). Una breve esperienza, ma sufficiente da un lato a indicare la possibilità di un modo diverso di concepire la funzione del cinema, dall'altro a offrire una palestra ad alcuni dei giovani talenti che muovono i primi passi in quegli anni (un nome su tutti: Marco Bellocchio).

# Omaggio all'autore

di Stefano Boni

**GIANNI AMELIO**
**UN POSTO AL CINEMA**
a cura di Domenico Scalzo
*pp. 347, Lit 56.000, Lindau, Torino 2001*

A volte i libri sono un atto d'amore. È il caso di questo imponente volume, bellissimo dal punto di vista grafico, dedicato a uno dei registi italiani più importanti degli ultimi trent'anni. Il curatore, Domenico Scalzo, è un compaesano di Amelio, nato come lui a San Pietro Magisano, piccolo centro della provincia catanzarese. Va detto, peraltro, che è proprio grazie all'impegno della Comunità montana della Presila catanzarese, di cui San Pietro Magisano fa parte, che questo omaggio ad Amelio è stato realizzato.

*Gianni Amelio. Un posto al cinema* non è la solita raccolta di saggi, ma un vero e proprio percorso che attraversa tutta la vita del regista calabrese, dalla sua infanzia fino al trionfo veneziano con *Così ridevano*. Attingendo a contributi critici e interviste, materiali in larga misura già editi ma sparsi in decine di riviste spesso dimenticate o introvabili, Scalzo regala al lettore un quadro biofilmografico di Amelio carico di fascino e di sorprese.

Si comincia con l'infanzia, con i ricordi scolastici, con la miseria e con l'assenza di quel padre che, partito per il Sudamerica nel 1947, tornò a casa soltanto quindici anni dopo. "Non penso che per me il cinema sarebbe diventato importante se non fossi vissuto in questo mondo, se il grande schermo non fosse stato l'unico sprazzo in un'età che ancora oggi mi appare buia", ricorda il regista, che cominciò a frequentare il Politeama di Catanzaro sin da piccolo e che, nei primi anni sessanta, pubblicò belle recensioni su "Il Sentiero", giornale del capoluogo calabrese.

Nel 1965, all'insaputa dei genitori, Amelio giunge a Roma, riesce a incontrare Vittorio De Seta e ne diventa l'assistente per *Un uomo a metà*. "Era alle prime armi, giovanissimo, aguzzo e ispido come adesso. (...) Gianni Amelio mi fa pensare a quei cardi selvatici, pieni di spine che, quando ero bambino, in Sila, un guardiano di nome Mazzei mi puliva laboriosamente con un coltello". Sono parole dello stesso De Seta, che fin da subito ha compreso il carattere e l'idea di cinema di un ragazzo che, come si diceva una volta, "avrebbe fatto strada".

Poi l'incontro con la Rai e l'occasione di dirigere *La fine del gioco* (1970), un film personalissimo e anche un po' autobiografico, senza il quale forse Mimmo Calopresti non avrebbe mai realizzato il suo *Preferisco il rumore del mare*. Dopo il bellissimo *Il piccolo Archimede* (1979), che conclude la stagione televisiva, il regista riesce finalmente a entrare nei cinema con il suo primo lungometraggio, *Colpire al cuore* (1982), senza dubbio il più bel film mai realizzato sul terrorismo italiano, un'opera "coraggiosa e onesta", come la definisce Lino Micciché nella recensione riportata nel volume.

Il successo del film proietta Amelio nella ristretta schiera degli "autori" italiani. Con *Porte aperte* (1990) – tratto da Leonardo Sciascia – vince gli European Film Awards. Nel 1992 trionfa a Cannes con *Il ladro di bambini*, l'opera che lo impone definitivamente all'attenzione internazionale. Il regista, però, con coerenza, prosegue il suo percorso estetico affrontando un tema scottante e complesso, quello della crisi albanese, con *Lamerica* (1994). Quattro anni dopo arriva anche il meritato Leone d'oro a Venezia con *Così ridevano*, l'intenso e commosso ritratto di due fratelli sullo sfondo di una Torino che vede giungere settimanalmente treni carichi di immigrati provenienti dal Mezzogiorno.

A ognuna delle opere è dedicato un ampio capitolo, ricco di immagini, ricordi, domande, riflessioni e recensioni. Segue poi un utile e dettagliato apparato bibliografico e filmografico. Un bell'omaggio che Amelio ha meritato ampiamente. ■

aiacetorino@iol.it

*Un classico del settore*

# Lo sceneggiatore prima di tutti

di Luca Aimeri

Ugo Pirro
**PER SCRIVERE UN FILM**
*1ª ed. 1982, pp. 213, Lit 28.000, Lindau, Torino 2001*

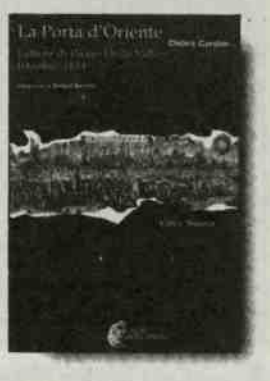
La particolarità di *Per scrivere un film* sta nella scelta del target, nel pubblico (letteralmente) cui da subito si dichiara indirizzato: "Non si rivolge ai professionisti, non intende svelare a chi li conosce i segreti di un mestiere invidiato e oltraggiato, ma piuttosto agli spettatori". Da tale opzione deriva il taglio narrativo che distingue questo volume dagli altri contributi sulla scrittura per lo schermo che (finalmente) iniziano a affollare gli scaffali anche delle nostre librerie: nel testo di Pirro non troverete formule e regole, né lo stile rapido e pragmatico della manualistica statunitense, per intenderci. All'epoca della sua apparizione (1982), la prima edizione del volume si collocava, in Italia, in uno scenario che definire povero è poco: di fatto, *Per scrivere un film* è un classico sull'argomento.

Ancora sul target, troviamo una puntualizzazione che non è che la prima di una serie di stoccate sparse nell'arco del volume: "Fra gli spettatori io comprendo anche i critici cinematografici che, al pari degli spettatori paganti, mostrano quotidianamente una consistente disinformazione circa i metodi di composizione di un intrec-cio cinematografico e i problemi che esso comporta". Altrove l'autore sarà ben più duro: "Quelle rare volte che i critici si occupano della sceneggiatura di un film il loro balbettìo è imbarazzante". A parte il fatto che, nonostante la recente diffusione di testi specifici, l'affermazione non pare così datata, ciò che emerge fin dalle prime battute è innanzitutto la difesa della centralità dello sceneggiatore e del suo contributo nel processo di creazione del film.

Ed essendo Pirro uno sceneggiatore, la sua è una difesa "dall'interno". Per rendere conto del "processo che precede le riprese, il suo momento iniziale, il tortuoso svolgimento e gli stravolgimenti che subisce all'insaputa, se non contro, gli sceneggiatori, un copione", l'autore attinge innanzitutto alla propria esperienza. Toccando i titoli di punta della sua ricchissima filmografia (dal dopoguerra a oggi circa cinquanta film, ma il testo, non aggiornato, ha come limite la data della prima edizione), il libro offre non solo l'illustrazione di un metodo ma, nella prima metà, anche un personale viaggio nel cinema italiano (tra Lizzani, Petri, Damiani, De Sica, Zavattini...).

Affrontati idea, tema, trovata e scaletta (in un frequente confronto con testi "storici", come quelli di Barbaro e Pudovkin), nella seconda parte si abbandona l'esperienza per passare a "scrivere un trattamento su come si scrive un trattamento". Assunto come soggetto un poemetto erotico del XII secolo, "indicando via via fonti, materiali, proposte, valutando soluzioni alternative e sollevando obiezioni", Pirro costruisce i personaggi, tocca problemi di intreccio, potenzialità del soggetto, comicità, ritmo. Insomma, mostra la progettazione di un racconto per il cinema nel suo farsi. Il finale del trattamento coincide con quello del libro: della fase seguente, più tecnica – la stesura della sceneggiatura vera e propria – promette di occuparsene "la prossima volta, nel caso che a qualcuno interessi". ■

Chiara Cardini
LA PORTA D'ORIENTE




Lettere di Pietro Della Valle: Istanbul 1614

Prefazione di Sergio Bertelli

La vita ad Istanbul nel '600:
un inedito *reportage*, ricco di curiosità
e notizie storiche, religiose,
sociologiche e perfino gastronomiche.
**Uno sguardo sull'Islam di ieri per capire l'Islam di oggi.**

pp. 312, € 18,00 - L. 34.853

Città Nuova
www.cittanuova.it
via degli Scipioni, 265 - 00192 Roma
tel 06. 32 16 212 (4 linee r.a.) - fax 06. 32 07 185
e-mail: comm.editrice@cittanuova.it

Teatro

## *Vita di un maestro del teatro*

# Ciò che resta è niente

di Franco Ruffini

Peter Brook
**I FILI DEL TEMPO**
**MEMORIE DI UNA VITA**
*ed. orig. 1998,*
*trad. dall'inglese*
*di Isabella Imperiali,*
*pp. 226, Lit 45.000,*
*Feltrinelli, Milano 2001*

L'uscita dell'autobiografia di Peter Brook dev'essere considerata un evento nell'ambito dell'editoria teatrale. Ragionare sul perché è importante: per non ridurre l'evento alla sola dimensione mondana. Che l'autobiografia di un maestro del teatro sia qualcosa di più che non l'elenco commentato e commendato dei suoi spettacoli sta nelle aspettative del lettore. Per conoscenza o per superstizione, si conviene che il teatro non abbia a che fare solo con l'arte ma anche con la vita. In cosa possa consistere questo "qualcosa di più" è assai meno chiaro.

Nell'autobiografia di Peter Brook il "qualcosa di più" è una riflessione continua, persino non programmata – una sorta di basso continuo – su quello che potremmo chiamare il "teatro oltre lo spettacolo". Attraverso la sua vicenda esemplare di regista, Brook lascia emergere quella linea segreta del teatro del Novecento in cui, al di là della qualità estetica, lo spettacolo si fa veicolo del valore del teatro. Qualità e valore stanno fra loro come l'aspetto sta alla persona. L'aspetto è la parte più visibile di una persona, ma sappiamo tutti che talvolta può nasconderla, e addirittura tradirla. Lo stesso può fare la qualità estetica – per non dire il successo – dello spettacolo rispetto al valore del teatro.

Dunque, l'avventura teatrale di Brook può esser raccontata così.

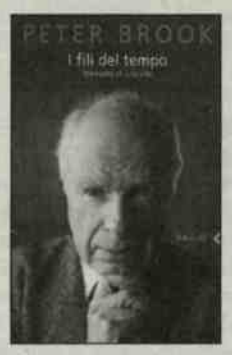
In viaggio in Afghanistan, alla ricerca delle "tradizioni dimenticate" dei sufi, Brook si accorge che i monasteri – i *khanakar*, letteralmente, le "case di lavoro", in cui le tradizioni vengono conservate e praticate – spesso sorgono a ridosso di un bazar. E allora che comincia a chiedersi "se il teatro, come il bazar, [possa] stare nel mondo di tutti i giorni e allo stesso tempo toccare il muro di un monastero". In altro tempo e in altro contesto, la domanda verrà riproposta programmaticamente, e come provocazione, da Jerzy Grotowski.

Per Brook, veniva da lontano. Le tappe del percorso d'emersione di quella domanda possono sembrare aneddoti della ricerca "professionale". Non è così. Al principio c'è il progetto di una *Salomè* con le scene di Salvador Dalì. Brook e Dalì si incontrano a Parigi, e poi continuano il loro dialogo a Cadaques, dove Brook è ospitato in un capanno di pescatori. Lì trova per caso il libro di Matila Ghika *Essai sur la proportion*, e resta colpito dai diagrammi che rappresentano in forma unitaria l'armonia sparsa nelle forme viventi. Qualche anno dopo, a Parigi, a casa di Georges Wakhevitch (che era stato lo scenografo di un avventuroso *Boris Godunov*), Brook sfoglia un altro libro. Vi ritrova, trapiantati in un discorso filosofico-esistenziale, i diagrammi di Cadaques. Titolo e autore del libro li scoprirà leggendone – dopo, altrove – una recensione. Si trattava di *Frammenti di un insegnamento sconosciuto* di Boris Ouspensky, allievo e primo esegeta del "maestro di vita attraverso l'azione" Georges Ivanovitch Gurdjieff. Di lì a poco Brook, e presto anche la moglie Natasha Perry, cominciano a frequentare la scuola di Gurdjieff condotta da Jane Heap, a Londra.

È il primo *khanakar* incontrato, seguendo il filo del bazar dello spettacolo. Bazar e *khanakar*, mercato e monastero, non si oppongono. Tanto meno si escludono. Semplicemente, nella dimensione del *khanakar* il destinatario dello spettacolo è prima di tutto l'attore; in quella del bazar è prima di tutto lo spettatore. Ma si tratta di destinatari entrambi esigenti, e che spesso arrivano a coesistere l'uno dentro l'altro.

Nella scuola di Jane Heap – riferisce Brook – si poteva sperimentare, e non solo capire, la logica dell'obbedienza; il necessario coesistere di attività e passività; la virtù dell'ascolto, così come la incarnano i grandi direttori d'orchestra, che sembrano produrre suono, ma in realtà lo fanno proprio e lo restituiscono, appunto, attraverso l'ascolto.

Con il tempo, passano l'incontro con Jeanne Moreau per *La gatta sul tetto che scotta*, quello con Laurence Olivier per il film *L'opera del mendicante*, quello con Jean Genet per *Il balcone*, quello con Marguerite Duras per *Moderato cantabile* e, dopo un viaggio in Messico e a Cuba, Brook e sua moglie decidono di partire per l'Afghanistan, alla ricerca delle "tradizioni dimenticate" dei sufi: come si diceva all'inizio del racconto.




Poi, spinti dal maestro Tour Malang, vanno a incontrare il "derviscio della prigione", così detto perché condannato da Malang, d'accordo con il giudice, a espiare una sua colpa non dentro un carcere, ma immobile fuori a guardarne le mura, prigioniero solo della propria decisione di esserlo.

C'è, il teatro, in queste vicende? Si direbbe di no. Ma, dopo poco tempo, Brook inaugura con il regista americano Charles Marowitz un Laboratorio del Teatro della Crudeltà. Siamo nei primi anni sessanta. Brook – è lui stesso ad ammetterlo – non trovava in Artaud nessuna indicazione per un lavoro pratico con gli attori. Però intuiva che la crudeltà di Artaud era la libertà del derviscio della prigione, e che questa è la sola libertà concessa all'attore. Improvvisare è libertà solo se si resta volontariamente dentro la "prigione" della partitura.

Insieme alla pratica professionale, Brook trovava così il senso etico dell'improvvisazione. Nascono *Marat-Sade* e *U.S.*, con il rogo finale della farfalla, grandi momenti di teatro. Ma non solo di teatro. Il rogo della farfalla, se confina con il rogo dell'attore di Artaud che "fa segni attraverso le fiamme", dalla parte della vita confina con il rogo dei bonzi contro la guerra del Vietnam e con il rogo di Jan Palach: e vi confina con pari efficacia.

Rotta, con Artaud, la barriera "delle due stanze" – scena per gli attori e platea per gli spettatori – separate l'una dall'altra, comincia la grande stagione della ricerca. Che non dipende – è la prima scoperta di Brook – dal fare una grande quantità di esperimenti, ma dal darsi il tempo necessario affinché organicamente gli esperimenti veri, fatti per cercare, si spartiscano da quelli fatti tanto per sperimentare. Per grandi tappe, ci sono: la creazione del Centre International de Recherches Théatrales, dal 1973 definitivamente allocato nella sua sede anche simbolica delle Bouffes du Nord; la produzione di *Orghast* per il festival di Shiraz, con la "scoperta" che la parola non è l'unica possibilità espressiva della voce; i viaggi in Africa, sulle piste di un teatro elementare, prima che le due stanze di attore e spettatore si dividano. C'è il film *Incontri con uomini straordinari* – dal primo e più famoso libro di Gurdjieff – dove, lavorando con la vecchia Mme De Salzmann, compagna storica di Gurdjieff, Brook "scopre" che il ritmo dell'opera non viene solo dalla competenza d'arte ma soprattutto dall'esperienza di vita. Poi ci sono spettacoli come *Les Iks*, *La conférence des oiseaux* con la farsa *L'os*, memorabili per riscoprire, con Brook, quanto siano diverse e distanti semplicità e facilità.

Infine il *Mahabharata*, il cui primo seme veniva da un copione sul *Bhagavad-Gita* proposto da un giovane indiano, ai tempi di *U.S.* Chi vi ha assistito sa che quello spettacolo non si lascia tirar via dalla memoria. E tenere nella memoria è ben più che ricordare.

La ricerca prosegue ancora oggi, a partire dal progetto *L'uomo che*, dal libro del neurologo Oliver Sacks. Dentro i labirinti di quella che Brook indica come la "nuova mitologia" l'attore non dovrà più alienare le proprie immagini interiori ma, all'inverso, interiorizzare le immagini dell'alienazione o della dismisura mentale, per riscoprirle dentro la cosiddetta normalità. L'attore. Però anche lo spettatore: se non vuole che la sua normalità s'impanchi a normalizzazione.

Nell'indice dei nomi, Jerzy Grotowski compare quattro volte, per un totale di non più di venti righe di testo. La prima volta è per segnalare, a proposito dell'esperimento sulla crudeltà, che qualcuno in Polonia era stato un suo ignaro "compagno d'avventura". La seconda per ricordare che era stato Grotowski a segnalargli l'attore Malick Bowens e che da Grotowski – terza citazione – Brook aveva preso un esercizio per gli attori. L'ultima citazione enuncia la concezione dell'attore di Grotowski, in una panoramica a colpi di slogan dei maestri del Novecento. Rilievi a volo d'aquila, oppure occhiate raso terra. In mezzo, dove si guarda a scala normale, vuoto. Ancora più marcato è il vuoto intorno ad Antonin Artaud; e i numerosi rimandi a Gurdjieff sono un effetto di parallasse, dato che per lo più si riferiscono a Jane Heap o a Mme De Salzmann. Dei suoi tre maestri, spirituali oltre che teatrali, dichiarati – Artaud, Gurdjieff e Grotowski – Brook non parla: ovvero, parla attraverso il silenzio. Con l'omettere, il silenzio addita ciò di cui tace, e con tanta più forza lo fa quanto più il silenzio si fa riconoscere come una scelta.

Ciò che il silenzio di Brook addita, scegliendo di tacerne, è il valore del teatro.

Cosa sia il valore del teatro, non lo si può dire. Quando prende direttamente come oggetto il valore, il discorso teatrale si trova a tagliar via tutti gli affanni, e gli adempimenti e i risultati, del "teatro a fini di spettacolo". Ciò che resta è niente. Una richiesta di trascendenza, senza niente rispetto a cui andar oltre. Un'istanza etica, senza nessun comportamento da sottrarre alla convenienza o alla routine. Un processo – lo si voglia chiamare prodotto, o spettacolo – senza niente verso cui procedere.

Il problema è in quel "direttamente". Il teatro è trascendenza, istanza etica e processo, contro l'ossessione e il ricatto del prodotto. Il teatro è *khanakar*: però senza dimenticare che il *bazar* ne deve toccare il muro. Brook cominciò a chiedersi "se il teatro, come il *bazar*, [possa] stare nel mondo di tutti i giorni e allo stesso tempo toccare il muro di un monastero" e, invertiamo, se il monastero possa stare fuori del mondo di tutti i giorni e allo stesso tempo toccare il muro di un *bazar*. In questa domanda, e nel resoconto d'una vita passata praticandone giorno dietro giorno la complessità della risposta, sta l'importanza del libro di Brook.

Oltre l'elenco, commentato e commendato, dei suoi spettacoli. ■

# Sulla guerra globale

**Laura Balbo**
*Anche in Italia la razza conta*

**Eliana Bouchard**
*Fuor di bambagia. Guerre per bambini*

**Francesco Tuccari**
*Sulla guerra globale*

**Marco Emanuele**
*Melochecche e galline di Saba*

**Carlo Pestelli**
*Canzone per Ion*

**Paolo Nori**
*Uno è quello che è*

**Renato Nisticò**
*Maiuscolo Ottonieri*

## Anche in Italia la razza conta

di Laura Balbo

Siamo in molti a pensare che nell'agenda politica dell'Europa dovrebbe esserci maggiore attenzione ai "processi e trend di carattere etnico e razziale, e alle loro implicazioni": espressione che riprendo da un recente rapporto relativo alla situazione negli Stati Uniti, *America Becoming: Racial Trends and Their Consequences* (National Academy Press, 2001), cui val la pena di affiancare il libro di Mike Davis da poco uscito in italiano da Feltrinelli (con un titolo non particolarmente azzeccato, *I latinos alla conquista degli Usa*; quello inglese è *Magical Urbanism*). Entrambi questi lavori danno un quadro degli straordinari cambiamenti in atto nella società americana, e soprattutto anticipano le tendenze relative ai più importanti dati strutturali e processi sociali, il primo essendo soprattutto attento al mondo degli afro-americani, il secondo alla popolazione dei "latinos".

Il quadro che ne esce serve a noi europei in due sensi: a farci capire la complessità delle nostre società *razzializzate* (al di là della retorica della tolleranza e dei diritti e delle ripetute dichiarazioni di impegno dei governi nazionali e delle istituzioni europee e internazionali), e a conoscere meglio la società americana ("*the complex agenda of color and ethnicity*", si dice in *America Becoming*) di cui, credo tutti, abbiamo immagini semplificate e manipolate.

Non solo per effetto dei media, e questo vale in generale nelle nostre "società della comunicazione", e in modo particolare in queste ultime settimane, ma anche perché le immagini, e anche le dirette esperienze che molti possono avere degli Stati Uniti, è difficile rispecchino appieno la disomogeneità dei contesti e delle situazioni, le diverse aree geografiche e le caratteristiche di condizione socioeconomica, o meglio, di classe: *Class Matters*, come si mostra in un libro recente di bell hooks, che riprende il *Race Matters* di Cornell West; il peso di questa dimensione è drammaticamente messo in luce in tutti i dati presi in esame in questi due studi. Ancora, le molte lingue e pratiche religiose e culture e condizioni di provenienza, essere *illegal aliens* o "regolari", essere donne o uomini, e le generazioni. All'interno delle diverse "minoranze" vanno inoltre introdotte distinzioni: "latinos" sono i messicani, i portoricani, i cubani, e salvadoregni e nicaraguensi, colombiani e guatemaltechi, e altri ancora con condizioni diversissime; altrettanto vale per gli "asiatici", per i "bianchi", e per tutti gli altri gruppi.

Ecco alcuni dei tanti dati che questi studi presentano: trend demografici, economia, organizzazione segregata delle città, permanenti o crescenti disparità nell'accesso all'istruzione e alla salute, statistiche giudiziarie, analisi di come funziona il sistema della giustizia penale.

Prima però è utile affrontare una questione che potrà apparire secondaria, ma che coloro che l'esperienza di essere "minoranze" la vivono non considerano affatto irrilevante. Come si viene definiti e descritti, come *si sceglie* di essere definiti e descritti, conta sia nel vissuto individuale sia, è ovvio, politicamente.

Nel primo volume, anzi nelle prime pagine, di *America Becoming*, è inserita una nota terminologica che elenca le seguenti dizioni: indiano-americano o persona nata in Alaska; asiatico; nero o afro-americano; persona nata alle Hawaii o altra isola del Pacifico; bianco; ispanico o latino.

E fin da subito (nel secondo capitolo del libro) Davis prende in esame le definizioni correnti dei "latinos", e riporta le considerazioni di diversi osservatori che, dell'una o dell'altra, colgono le implicazioni razziste e denigratorie. Aggiungo che in entrambi gli studi si sottolinea che le rilevazioni statistiche su cui si basano, in parte per la complessità di questa situazione e in parte per effetto di altri fattori, inevitabilmente presentano ambiguità e limiti.

Una sintesi schematica delle tendenze nella composizione della popolazione indica che mentre i neri hanno rappresentato in passato la più numerosa minoranza etnico-razziale, gli andamenti relativi alla popolazione ispanica e asiatica portano a queste previsioni: entro pochi anni la prima sarà la più consistente minoranza, superando la popolazione nera (nel 2025 la differenza tra popolazione latina e nera sarà di 16 milioni: 59 milioni di latinos e 43 di afroamericani), e la seconda aumenterà a un ritmo superiore a quello di ogni altro gruppo (entro i prossimi venti anni gli asiatici, passati dal 1970 al 1998 da un milione e mezzo a dodici milioni, aumenteranno di ulteriori otto milioni).

Le dinamiche demografiche e le diversificate combinazioni di aggregazione etnico-razziale fanno ragionare di scenari geografici fortemente disomogenei: conta molto dove si è collocati, geograficamente e nel sistema urbano, in quali aree del paese, zone rurali o aree metropolitane, sistemi suburbani o *innercity*. I latinos sono concentrati in alcuni stati (California, Texas, Florida, New York e New Jersey), soprattutto nelle aree metropolitane: Los Angeles e New York da sole coprono quasi due terzi della popolazione ispanica complessiva.

Inoltre i latinos dell'area metropolitana di Los Angeles per l'80 per cento sono messicani; in quella di Miami il 66 per cento sono cubani, in quella di New York sono portoricani il 46 per cento. Vale la pena a questo punto sottolineare un'affermazione contenuta in *America Becoming* secondo cui "è vero che i bianchi, più di quel che si possa dire di tutti gli altri gruppi, non sembrano essere consapevoli dei cambiamenti e delle sfide che deriveranno dalla crescente diversità della popolazione". Quello che Davis definisce "l'ordine discorsivo ostinatamente binario che domina la dimensione culturale pubblica americana" va dunque modificato, "complicato". Qui colgo una prima importante indicazione per il nostro ragionare sull'Europa: il nostro approccio "binario" (*noi* e *loro*) va articolato. Impariamo a vedere come l'Europa sta già e si avvii sempre più a essere non a due dimensioni (appunto, *noi* e *loro*). Molto utili sono, da questo punto di vista, anche alcune indicazioni che potrei definire metodologiche, di *America Becoming* in particolare: si tiene conto di quelli che sono definiti "fattori strutturali e culturali indiretti", si insiste su meccanismi di "causazione multipla", si sottolinea che la stessa capacità di fare spazio a questi temi nell'agenda politica varia da un momento storico a un altro (denunciando le implicazioni negative del "diminuito interesse pubblico per la tematica dei diritti civili negli ultimi venticinque anni"). Della società americana, si dice che è diventata "un ambiente multietnico complesso, che non riusciamo ancora a capire". E noi?

In particolare interessa anche al di fuori del sistema statunitense cercar di prevedere che cosa potrà succedere alla "minoranza" *wasp*, certamente destinata a vedere ridotti i suoi numeri, ma forse non il suo potere, potere reale, potere simbolico. E ancora: la società americana, ormai definitivamente *post melting pot* sarà caratterizzata da frammentazione e concorrenza e conflitti tra le diverse minoranze, o vedrà l'emergere di coalizioni e di nuove forme di azione politica ("una moltitudine in rivolta", come suggerisce Mike Davis, con riferimento in particolare alle iniziative volte a sindacalizzare e mobilitare i lavoratori latinos)? Un altro elemento da sottolineare è l'ipotesi di "un nuovo regionalismo". In una fase in cui "sembra davvero ridursi al minimo la volontà politica di affrontare le questioni delle disuguaglianze razziali e della povertà", si pone la possibilità di iniziative e politiche regionali diverse dalle scelte prevalenti a livello nazionale, anzi in contrapposizione a quelle. Si creerebbero cioè, nei diversi contesti territoriali, le condizioni per politiche locali trasversali alle diverse comunità etniche, seppure in qualche misura coordinate.

Spunti, questi, di evidente interesse anche per il nostro ragionare di scenari europei. Non si tratta di riferirsi banalmente al caso degli Stati Uniti per anticipare eventuali sviluppi nella nostra parte del mondo. L'indicazione da trarre è questa: impariamo a collocare dati e riflessioni su uno sfondo che dia pieno il senso di come siano dinamici e interdipendenti i processi e i rispettivi attori; di come la lettura di trend e dimensioni da considerare necessariamente si complichi; e di come non sia affatto da dare per scontata la capacità di prevederli, e tantomeno di governarli. ■

# Fuor di bambagia

di Eliana Bouchard

Il sentimento ambivalente che accompagna bambini e ragazzi nel rientro a scuola si stempera quest'anno in un più forte senso di insicurezza che filtra dal mondo circostante, che invade gli spazi tranquilli, persino quelli televisivi che in via eccezionale hanno dedicato qualche ritaglio di servizio rivolto appunto ai giovani di fronte alla guerra. Non ai bambini in guerra, curati e raccontati da medici e reporter idealisti, ma a quelli che da un giorno all'altro, davanti alla tv, spesso prima dei genitori, scoprono che il massimo della fantasia è diventato il peggio della realtà. Sarebbe interessante fare un'inchiesta su quali sono i libri che sono stati presi in mano e letti o riletti dagli adulti in questi due ultimi mesi. Per quanto riguarda i più giovani forse varrebbe la pena di approfittare di questa tragica convulsione per tentare qualche lettura di ampio respiro, di quelle che rigirano l'umanità come un calzino e che hanno il grande merito di raccontare come anche l'uomo più forte, più imbattuto, più potente abbia paura di morire.

A cominciare dal possente Gilgamesh che pur di diventare immortale sconvolge come un turbine l'universo mesopotamico seminando il terrore intorno a sé fino a toccare con un dito l'oggetto del suo desiderio. Cominciare da Gilgamesh ha due vantaggi: il primo consente di prendere la storia davvero alla lontana, scivolando ben oltre la Bibbia, il secondo offre l'occasione di calcare territori evocativi sul piano geopolitico, luoghi di culture magnifiche su cui il vento della storia ha distribuito la sua polvere, come ancora oggi sembrerebbe tentato di fare.

Gilgamesh è naturalmente un eroe, un semidio, re di Uruk che, nella cartina in fondo al libro, si colloca circa un centimetro a nord ovest di Ur, quest'ultima più familiare per i ragazzini di terza elementare o per chi ancora frequenta il catechismo. Di Gilgamesh si hanno notizie fin dal 2600 a.C., e cinquecento anni dopo già si scrivono le sue gesta in sumerico e più tardi ancora in accadico. Poi tutto il vicino Oriente ne viene a conoscenza, dalla Palestina agli Ittiti, fino a raccogliersi in versione completa nella gran biblioteca di Assurbanipal. Ma ormai siamo già al 700 a.C., ed è stato quindi un gioco da ragazzi, per Elisabetta Ponchia, raccogliere alcune delle più antiche storie del mondo e riscriverle facendo finta che lui, l'eroe, ancora sia qui, ad aggirarsi in mezzo a noi. Il glossario è il racconto dei racconti, e lo schema cronologico gli dà una forma verosimile; il giovane lettore dovrà unicamente usare una piccola avvertenza: a quei tempi si usava pensare che diventare uomini fosse anche sinonimo di diventare saggi. Va chiarito che oggi, nella nostra cultura, i due termini si usano quasi sempre separatamente.

Ci vogliono più di quattromila anni per giungere alla storia del secondo libro. Intorno all'anno 1650 comincia per i valdesi uno dei periodi più terribili che la loro storia ricordi. I piemontesi, alleati con i francesi, approfittano del conflitto per fare piazza pulita dell'eresia endemica e affidano allo zelante marchese di Pianezza il compito di risolvere definitivamente una situazione intollerabile. Giosuè Gianavello, come la maggioranza dei valligiani, è un contadino, ha trentatrè anni, è in grado di leggere ma non ancora di scrivere e abita sulla strada che da Luserna porta a Rorà, è sposato con Catherine Durand con cui cresce tre figlie e un figlio. Nella primavera del 1655 Giosuè è sempre più preoccupato dei movimenti delle truppe del marchese e, trasferitosi in paese, controlla le strade d'accesso. Si sta preparando infatti il massacro poi definito "Pasque Piemontesi". Il 24 aprile comincia l'assalto dei reparti sabaudi, che durerà finché di Rorà non resterà più pietra su pietra. Diecimila uomini si accaniscono su un borgo di duecentocinquanta anime, la resistenza di Gianavello e dei suoi compagni è una pagina impressionante della nostra storia. Con la montagna per alleata e una forte fede nel cuore, i "banditi" si spostano di continuo, preparano imboscate, inventano stratagemmi che li facciano apparire numerosi, si difendono prevalentemente con le pietre, da sempre materia prima del piccolo paese. Giosuè, stretto dagli eventi – la valle bruciata, la moglie e le figlie prigioniere, il bestiame rubato, la popolazione uccisa, le donne violentate – diventa un soldato. Con il figlio di otto anni si dà alla fuga e nel breve esilio prepara il ritorno, la riconquista, la resistenza.

Venendo al secolo passato, la quantità di storie di guerra è più che imbarazzante. La tentazione di rileggere *Il sergente nella neve* di Rigoni Stern nella recentissima ristampa è forte poiché il romanzo è difficilmente sostituibile. Il senso di allontanamento da tutto il contesto che penetra il protagonista, progressivamente, granata dopo granata, marcia dopo marcia, è straordinariamente efficace. Come in una preparazione materiale e spirituale alla morte, mentre tutti cadono il sergente avanza verso la propria, personale, caduta finale, che potrebbe avverarsi a Nikolajewka. Invece no. Il sergente adesso è davvero perfettamente solo, così solo da poter entrare come invisibile in un'isba e mangiare insieme a soldati nemici nella più totale mancanza di percezione della reciproca differenza. Fa bene leggere e farsi leggere dal sergente, aiuta a entrare nel profondo della quotidianità del conflitto per capire cosa cambia dentro la persona ma anche come tutto quel che nella vita normale aveva perso valore può riacquistarlo nello spazio angusto della mancanza di libertà.

*Ancora un giorno* è finalmente un racconto in cui i protagonisti sono una banda di ragazzi, nella Milano alle soglie della liberazione. Quattro maschi e qualche volta anche una femmina si ritrovano ogni giorno in cortile pronti a far danni, per fame, per noia, per voglia di crescere e di far parte della storia di una guerra che potrebbe finire se tutti facessero la loro parte. I ragazzi la loro parte la fanno fin troppo bene, la fanno sul serio, la fanno con il cuore e senza mediazioni né cedimenti. Non tradiscono, non fanno la spia, non temono il freddo né la fame. In alto, sui ballatoi, si agitano madri i cui sguardi ansiosi rimbalzano sui ragazzi che a ritmo di corsa si infilano fra i grandi, sottraggono segreti, passano inosservati fra tedeschi e repubblichini, riannodano resistenze spezzate. C'è persino lo spazio per un piccolo, luminoso, dolcissimo amore che resta impigliato proprio lì, in corso Sempione, il 23 di aprile. Luciano Tas, nella scheda storica che accompagna il romanzo, conclude, nelle ultimissime righe: "Spesso le guerre non vedono in modo chiaro e netto dov'è l'aggressore e dov'è l'aggredito, il carnefice e la vittima. Ma questa guerra sì, ha visto il Male abbattersi sugli esseri umani, scatenato da esseri disumani". No, mi dispiace, ma queste semplificazioni fanno del male, alla storia e ai ragazzi; le schede storiche sono fatte per declinare i fatti, per valutazioni così gravi servono libri interi. Ci ha provato Hannah Arendt, e ci è riuscita. A questo proposito i ragazzi più grandi e molto interessati ad approfondire l'argomento potrebbero affrontare *La banalità del male* – o farselo spiegare dai genitori – da poco riedito in versione economica da Feltrinelli.

Dal Sudamerica i postumi delle guerre civili si sedimentano in due esemplari storie di famiglia. *Il giorno in cui Gabriel scoprì di chiamarsi Miguel Angel* si svolge in Argentina ed è dedicato alla memoria di quelle 30.000 persone scomparse negli anni compresi fra il 1976 e il 1983, di quei 15.000 fucilati per le strade e di quel milione e mezzo di esiliati. Come tutti sanno, molti bambini strappati alle madri ammazzate subito dopo il parto vennero rapiti dai militari e dati in adozione a famiglie amiche del regime. La storia di Gabriel - Miguel Angel è una di queste. Suo padre, il tenente di vascello Juan Carlos Rolòn, è accusato di essere stato un torturatore, uno che rapiva i bambini nati dalle donne torturate. E su Internet che avviene il primo incontro con la verità. L'incubo di non essere figlio dei propri genitori ha tormentato e tormenterà in eterno le notti dei bambini alle prese con la loro identità, ma qui si tratta dell'inverso, di un ragazzo pienamente felice di riconoscersi nella sua famiglia e in suo padre al punto di non voler credere, nonostante la progressiva evidenza, alle accuse accumulate dalle *abuelas* di Plaza de Mayo. La violenza dei fatti travolge il ragazzo, strappato alla bambagia dagli eventi che costringono la famiglia a fuggire. Ma lui non può fuggire, non fa più parte di quella famiglia che insidiosamente scivola via, compiendo un disconoscimento vissuto come inesorabile. La storia è scarna, scabra, disadorna, i sentimenti non sono che parole. Massimo Carlotto non ce la fa a essere Gabriel - Miguel Angel, il lettore non oltrepassa il diaframma del testo, quasi una cronaca. E di questo il lettore ringrazia l'autore, per non averlo intriso di lacrime, per non averlo buttato singhiozzante in un angolo, per avergli dato invece una storia senza romanzo.

Di *Tema in classe* si è già molto parlato, ma come non citarlo, in epilogo, ad esempio di come vivere nel conflitto, di come non perdere la testa, l'intelligenza, il coraggio e la fiducia. Senza miracoli della tecnica, senza razzi spaziali, senza magie, Pedro salva i suoi genitori semplicemente pensando, analizzando criticamente la richiesta sibillina del capitano dell'esercito entrato in classe, improvvisamente una mattina, a dettare il titolo del tema "Che cosa fa la tua famiglia la sera?". Antonio Skármeta è un esule, di Antofagasta, maneggia il dialogo con destrezza e il dialogo serra lo spazio, concentra la voce. Pochissime parole si muovono sulla scacchiera del racconto, così come pochissime sono le possibilità di trovare una buona soluzione ai problemi. Alla coreografia pensa Alfonso Ruano, artista spagnolo che allarga gli spazi, dissemina simboli, suggerisce evasioni per l'occhio: un muro, una gomma, una matita. ■

### Guerre per bambini

Simonetta Ponchia, *Gilgamesh il primo eroe. Antiche storie della Mesopotamia,* a cura di Fiammetta Giordani, ill. di Roberta Pugno, pp.174, Lit 25.000, Nuove Edizioni Romane, Roma 2000.

Bruna Peyrot, *Giosuè Gianavello. Il leone di Rorà*, pp.64, Lit 5.000, Claudiana, Torino 2001.

Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve,* ill. di Roberto Innocenti, pp.190, Lit 17.000, EL, Trieste 2001.

Roberto Denti, *Ancora un giorno. Milano 1945*, pp.106, Lit 10.000, Mondadori, Milano 2001.

Massimo Carlotto, *Il giorno in cui Gabriel scoprì di chiamarsi Miguel Angel*, pp. 64, Lit 8.000, EL, Trieste 2001.

Antonio Skármeta, *Tema in classe*, ill. di Alfonso Ruano, trad. dallo spagnolo di Francesca Lazzarato, pp. 54, Lit 16.000, Mondadori, Milano 2001.

# Sulla guerra globale

di Francesco Tuccari

Teatro di processi contraddittori, di trasformazioni profonde e dagli esiti tuttora imprevedibili, di eventi improvvisi e largamente inattesi, il mondo post-bipolare continua a esibire una caotica pluralità di profili. Globale, locale, addirittura "glocale", unipolare, forse oligopolare, ma al tempo stesso "fuori controllo", sempre più omologato all'Occidente, eppure sempre più esposto alle retoriche dello "scontro delle civiltà", proiettato verso un possibile futuro di pace, ma nel contempo afflitto da innumerevoli guerre, ipertecnologiche e barbariche, simmetriche e asimmetriche, sante e giuste, spesso di straordinaria intensità, esso costituisce ancor oggi – anzi oggi più che negli anni passati – un vero e proprio rompicapo. Straordinariamente difficile da decifrare. E soprattutto da governare.

Un dato è tuttavia ormai certo. I dodici anni compresi tra l'abbattimento del muro di Berlino (8-9 novembre 1989) e l'abbattimento delle Twin Towers (11 settembre 2001) hanno trasformato l'idea della "fine della storia" – che aveva tenuto a battesimo, ancor prima del sua nascita, il mondo post-bipolare – in un pezzo ormai incomprensibile di archeologia filosofica. E hanno nel contempo drasticamente indebolito qualsiasi pur ragionevole ottimismo sul futuro delle relazioni internazionali. Dapprima con quella lunga e drammatica sequenza di conflitti – dalla ex Jugoslavia al Ruanda, dal Medio Oriente alla ex Unione Sovietica – che sono stati lucidamente analizzati da Mary Kaldor ne *Le nuove guerre. La violenza organizzata nell'età globale* (pp. 185, Lit 27.000, Carocci, Roma 1999; cfr. "L'Indice", 2000, n. 2). Quindi con la clamorosa escalation del terrorismo internazionale che ha portato agli spettacolari attentati di New York e Washington dell'11 settembre (su cui vale la pena di leggere il "Quaderno speciale" della rivista "Limes" del settembre 20001 intitolato *La guerra del terrore*, pp. 128, Lit 14.000). E da ultimo con la guerra che gli Stati Uniti, sostenuti da un'ampia e inedita coalizione internazionale, hanno scatenato contro l'Afghanistan dei taleban, uno dei principali "Stati-sponsor" di Bin Laden e della sua organizzazione: una nuova, difficile e muscolosissima prestazione di quei "guerrieri democratici" a cui Angelo Panebianco aveva dedicato qualche anno fa un libro di grande interesse (*Guerrieri democratici. La democrazia e la politica di potenza*, pp. 320, Lit 45.000, il Mulino, Bologna 1997) e sulla quale nell'ottobre 2001 è uscito un nuovo e assai denso "Quaderno speciale" di "Limes" intitolato *Nel mondo di Bin Laden* (pp. 192, Lit 14.000).

È probabilmente ancora del tutto prematuro qualsiasi tentativo di valutare in modo plausibile la natura, il significato e soprattutto le implicazioni di questi ultimi drammatici eventi, accompagnati tra l'altro, negli Stati Uniti e in Europa, dalla minaccia e dalla realizzazione di attentati bioterroristici che stanno modificando in modo sensibile gli standard di sicurezza cui i paesi occidentali erano ormai da tempo abituati. Due tesi, tuttavia, circolano con una certa insistenza tra gli osservatori e gli studiosi. La prima è che con gli attentati dell'11 settembre – una riedizione post-hollywoodiana di Sarajevo e Pearl Harbor in un'unica sequenza – sia iniziata, seppure in modo strisciante, una nuova, diversa, pericolosissima "guerra mondiale", sicuramente di lunga durata: la terza o la quarta, a seconda di come si voglia considerare l'ormai archiviata guerra fredda. La seconda – sostenuta almeno in parte nei "Quaderni speciali" di "Limes" sopra citati ma diffusa ben oltre la cerchia degli specialisti – è che l'11 settembre abbia segnato la fine dell'epoca iniziata con la caduta del muro di Berlino e nello stesso tempo l'inizio di un "nuovo mondo", di una "nuova era geopolitica".

La prima tesi ovviamente non ci rende allegri. Ma saranno i fatti, nei prossimi mesi, forse nei prossimi anni, a farci capire qualcosa di più. La seconda tesi, invece, non convince affatto, perché cancella e rende incomprensibili le radici stesse di quanto sta accadendo. Appare infatti sufficientemente chiaro che l'attuale "guerra del terrore", con tutte le sue molteplici implicazioni e conseguenze, altro non è che una clamorosa e solo in parte nuova manifestazione di processi, trasformazioni, contraddizioni ormai da tempo in corso, che si sono progressivamente mostrati in tutta la loro complessità a partire dal principio stesso dell'età post-bipolare. E che infatti la letteratura di una presunta "era geopolitica fa" aveva già fissato con grande chiarezza, seppure con argomenti e interpretazioni differenti, ragionando sui paradossi di un mondo che corrode progressivamente la sovranità degli Stati, in cui muta la natura stessa della guerra, e che è sempre più diviso tra le cittadelle ricche e assediate del benessere e dello sviluppo e le immense periferie del degrado e del sottosviluppo, assomigliando al tempo stesso a un'unica gigantesca Disneyland, a una caotica Babele.

Il mondo, insomma, è per un verso reso sempre più globale dalla forza onnipervadente dei mercati finanziari e delle imprese deterritorializzate, dal verbo universale della tecnica, da flussi culturali e da un mercato della comunicazione e dell'informazione tendenzialmente omogenei, da una prepotente omologazione dei consumi e degli stili di vita, dal trionfo della Coca Cola e del Big Mac, di Hollywood e della Cnn; e, per un altro verso, è in preda a una moltiplicazione spesso violenta dei "mondi locali" attraverso la rinazionalizzazione dello spazio politico, la rinascita o l'invenzione di appartenenze esclusive fondate sulla razza, sull'etnia, o sulla fede religiosa, nonché sulla ricerca affannosa o simulata del rifugio identitario delle piccole patrie.

Un'ormai enorme letteratura sul tema della globalizzazione ha contribuito a farci comprendere alcuni di questi paradossi. Ricordo tra i libri pubblicati in questi ultimi anni: Ulrich Beck, *Che cos'è la globalizzazione. Rischi e prospettive della società planetaria*, pp. 198, Lit 30.000, Carocci, Roma 1999; Zygmunt Bauman, *Dentro la globalizzazione. Le conseguenze sulle persone*, pp. 151, Lit 12.000, Laterza, Roma-Bari 2001; Jürgen Habermas, *La costellazione postnazionale. Mercato globale, nazioni e democrazia*, pp. 134, Lit 35.000, Feltrinelli, Milano 1999; Luciano Gallino, *Globalizzazione e disuguaglianze*, pp. 133, Lit 24.000, Laterza, Roma-Bari 2000; *Comunità, individuo e globalizzazione. Idee politiche e mutamenti dello Stato contemporaneo*, a cura di Giovanna Cavallari, pp. 311, Lit 42.000, Carocci, Roma 2001; Carlo Galli, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, pp. 179, Lit 26.000, il Mulino, Bologna 2001 (cfr. "L'Indice", 2001, n. 11) e da ultimo Massimo L. Salvadori, *L'occasione socialista nell'era della globalizzazione*, pp. 134, Lit 24.000, Laterza, Roma-Bari 2001.

Nella stessa direzione si sono mossi gli studiosi che si occupano del tema della nazione e dei nazionalismi: ad esempio Anthony D. Smith, ben noto in Italia per il suo *Le origini etniche delle nazioni* (pp. 505, Lit 28.000, il Mulino, Bologna 1998), e di cui è stato tradotto in italiano il più recente *Nazioni e nazionalismo nell'era globale* (pp. 186, s.i.p., Asterios, Trieste 2000). Oppure antropologi come Clifford Geertz (*Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo*, pp. 127, Lit 18.000, il Mulino, Bologna 1999) e Ulf Hannerz (*La diversità culturale*, pp. 161, Lit 20.000, il Mulino, Bologna 2001). Oppure ancora politologi come Samuel P. Huntington, autore di un testo tornato oggi di straordinaria attualità: *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale* (pp. 499, Lit 49.000, Garzanti, Milano 1997; cfr. "L'Indice, 1998", n. 2); o come Benjamin R. Barber, autore di un densissimo volume che, uscito in inglese alla metà degli anni novanta, è stato tradotto in italiano nel 1998, senza però suscitare nel nostro paese l'attenzione che forse gli era dovuta: *Guerra santa contro McMondo. Neoliberismo e fondamentalismo si spartiscono il pianeta* (pp. 319, Lit 38.000, Pratiche, Milano 1998).

A differenza di quanto era avvenuto nei primi anni novanta, in una gran parte di questa letteratura prevale una forte preoccupazione e in alcuni casi un profondo pessimismo di fronte alle tensioni sprigionate (o liberate) dal tramonto dell'età bipolare. In questo senso, il libro di Barber – ancor più di quello di Huntington, che proponeva almeno rimedi possibili, ancorché discutibili, al rischio dello "scontro delle civiltà" – è estremamente significativo. In esso, infatti, la guerra santa e il McMondo sono le metafore di due tendenze generali e contrapposte che si alimentano l'una con l'altra e che contribuiscono alla progressiva erosione degli spazi politici tradizionali, annunciando entrambe un futuro cupo e una politica tutt'altro che democratica: da un lato, si ha infatti una ritribalizzazione di grandi proporzioni dell'umanità attraverso guerre, spargimenti di sangue fratricidi, genocidi condotti in nome di fedi grettamente avverse a ogni tipo di interdipendenza, alle tecnologie, ai mercati integrati, alla modernità; dall'altro lato, si ha invece una crescente interdipendenza commerciale e tecnologica, che costringe le nazioni "in unico parco tematico globale e omogeneo", tenuto meccanicamente insieme da comunicazione, informazione, divertimento e commercio.

Di fronte a tali interpretazioni, non stupisce che siano diventate altrettanto pessimistiche le previsioni sul ruolo e le forme della violenza politica nel mondo post-bipolare. Basti leggere in proposito il breve ma terribile volumetto di François Heisbourg su *Il futuro della guerra* (pp. 63, Lit 9.000, Garzanti, Milano 1999). In esso si sostiene che, nei prossimi venticinque anni, il mondo sarà scosso da quattro tipi fondamentali di guerra: le "guerre degli Stati criminali" scatenate da violente dittature antioccidentali in possesso di armi di distruzione di massa (tra il Nord Africa e l'Afghanistan); le "guerre di secessione" innescate da sottogruppi alla ricerca del potere (dal subcontinente indiano all'Africa subsahariana, dai Balcani ai territori dell'ex Unione Sovietica); le "guerre classiche clausewitziane" che perseguiranno obiettivi ottocenteschi con gli strumenti del XXI secolo (soprattutto in Asia orientale); e, ancora, le "guerre di disgregazione", che coinvolgeranno con gravissime conseguenze in special modo i paesi industrializzati e che saranno dirette da gruppi interni e stranieri con strumenti che spazieranno dal "terrore estremo", con l'impiego di armi chimiche, batteriologiche, e al limite nucleari, sino alla "distruzione virtuale" della cyberguerra.

Con quest'ultimo riferimento, come si vede, non siamo troppo lontani dallo scenario prospettatosi con gli attentati dell'11 settembre. E, come si è più volte ripetuto in questi ultimi tempi, non siamo nemmeno troppo lontani dagli scenari di scontro delle civiltà definiti da Huntington già nel 1993. In un certo senso, anzi, siamo oltre lo stesso Huntington, il quale riteneva che, in assenza di uno "Stato guida", la civiltà islamica avrebbe tutt'al più potuto scatenare "guerre di faglia" di portata sostanzialmente limitata. A quanto pare, nell'epoca della crisi dello stato, il terrorismo internazionale (su cui segnalo la nuova edizione di Luigi Bonanate, *Il terrorismo internazionale*, pp. 189, Lit 16.000, Giunti, Firenze 2001 e Conor Gearty, *Il futuro del terrorismo*, pp. 63, Lit 9.000, Garzanti, Milano 1999) può appropriarsi delle retoriche dello scontro delle civiltà e forse surrogare l'assenza di uno "Stato guida". Ed è probabilmente in questo senso che esso si è ormai candidato a diventare un attore fondamentale, globale, del nuovo disordine mondiale. ■

# Melochecche e galline di Saba

di Marco Emanuele

La ricerca musicologica americana ha da più di un decennio imboccato anche la strada dei *gender studies*, e dai primi anni novanta in poi sono stati pubblicati numerosi contributi riguardanti omosessualità e opera lirica. Un articolo di Davide Daolmi ed Emanuele Senici, *"L'omosessualità è un modo di cantare". Il contributo queer all'indagine sull'opera in musica* apparso sul "Saggiatore musicale" (VII, 2000), ne sonda i risultati, offrendo un panorama bibliografico indispensabile e alcune coordinate per orientarsi. Gli autori ripercorrono le premesse teoriche della prospettiva *queer*, arrischiano spiritosi cenni di storia gay e lesbica dell'opera lirica e, sulla scorta di considerazioni sociologiche inerenti la ricezione dell'opera in musica da un punto di vista maschile e gay, tracciano proposte interpretative acute. Ne riassumiamo alcune, inerenti soprattutto alla parte conclusiva del contributo, aggiungendo alcune divagazioni.

Parlare di melodramma in ottica *queer* (il termine, che equivale in parte a "frocio" e "checca", porta i segni di una differenza culturale, essendo radicato nella cultura nordamericana) significa ristudiarne la storia e il presente con lo sguardo omosessuale. Il suggerimento teorico da non dimenticare, ricordano Daolmi e Senici, è che i seguaci della *queer theory* sono ben consapevoli della propria parzialità e la dichiarano; di contro, "la storiografia che si ritiene 'imparziale' si rivela alla fine tutt'altro che esente dalle medesime distorsioni, primo fra tutti il falso presupposto che ogni essere umano sia attratto sessualmente da persone del sesso opposto". Questo sguardo orientato si applica allo studio della ricezione gay del melodramma, in particolare di una figura con cui la musicologia americana si è confrontata accanitamente, quella dell'*opera queen*. Più o meno, ma senza la sfumatura spregiativa, la nostra "melochecca".

Alcune riflessioni – Wayne Koenstenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, Poseidon, 1993; Mitchell Morris, *Reading As an Opera Queen*, nel volume miscellaneo *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scolarship*, University of California Press, 1993 – aprono prospettive sulla ricezione del melodramma che vanno al di là dell'orizzonte di partenza. Il melomane gay è una figura che appartiene alla ricezione musicale di oggi, così come il fan di alcune cantanti pop e il cinefilo che impara a memoria le battute celebri di attrici idolatrate (è quanto fa il protagonista de *La maschia, l'odalisco, l'animalo* di Vittorio Pescatori, Sottotraccia, 1995). Il suo apporto alla ricezione dell'opera lirica è rivendicato energicamente, anche perché permette di capire meglio il fenomeno globale delle strategie di lettura di questa forma eccentrica, polimorfa, irrazionale. "Se lo spettatore (...) riconosce come omosessuali elementi altrimenti trascurati dall'approccio eterosessuale – vuoi l'ambiguità di un ruolo *en travesti*, vuoi l'identificazione nella primadonna, vuoi la percezione del teatro d'opera come luogo di deroga o esenzione dalla norma – , tali elementi tutti insieme legittimano essi stessi una sensibilità che possiamo anche chiamare 'omosessuale' ma che, come valore collettivo, appartiene a tutti", scrivono Daolmi e Senici.

Così Violetta, Norma, Lucia, Butterfly e Tosca diventano archetipi di un modello sentimentale. Ci si identifica in esse, cosa che origina un cortocircuito fra cantante, personaggio e spettatore. Prima dei *gender studies*, già Cathérine Clément aveva scritto, senza mezzi termini, a proposito di Maria Callas e dei suoi vedovi: "Via, uomini che vivete di lei, tacete. Lasciatela riposare questa donna il cui mestiere fu quello di indossare con grazia i vostri fantasmi omosessuali" (*L'opera lirica o la disfatta delle donne*, Marsilio, 1979). Riflettere su un intreccio di questo tipo è un modo per rileggere la strategia delle emozioni innescata dall'istituto del melodramma.

Quello che dovrebbe fare ora la musicologia sessuata è approfondire come tutto questo avviene, quali sono le tecniche del montaggio operistico sfruttate dal compositore-drammaturgo per innescare il cortocircuito, in quali momenti della partitura, in quali anse del testo il transfert è agevolato. Di solito, direi, sono pochi momenti sparsi, i punti chiave: un declamato; l'attacco di un'aria – e solo l'attacco, poi tutto si diluisce in una forma più tranquillizzante, che presuppone meccanismi di ordinaria ricezione; la risposta per le rime da parte della voce femminile in un duetto con la voce maschile; lo scatto perentorio di una cabaletta; il guizzo di un passaggio di coloratura particolarmente delirante, rispetto alla condotta misurata del brano in cui è inserito... Il compositore sembra aver accortamente dosato i propri effetti, secondo una vera e propria regia, che favorisce il rapporto di stretta vicinanza fra lo spettatore ascoltatore e il personaggio di volta in volta posto in un violento, improvviso primo piano. Questo gioco di fasci di luce, di inquadrature sbalzate, sembra predisporre liberamente, al di là dell'identità sessuale del personaggio e dello spettatore, il processo di identificazione.

Certo nel caso della ricezione gay tutto ciò sembra favorito dal "contesto": le eroine del melodramma vivono abbandono e perdita, sperimentano l'affetto in condizioni di precarietà. Lo spettatore gay è predisposto all'identificazione proprio perché abituato a percepire "il proprio amore comunque svincolato dai 'collanti sociali' (...) e pertanto privo di punti di appoggio. La fragilità di questo amore obbliga il medesimo a essere nel contempo eccessivo, euforico, totale (per giustificarne l'esistenza) e insieme disperato, ansioso, caduco (perché privo di conferme esterne)". La sensibilità gay coglie l'attualità di una strategia emotiva così esasperata come quella del melodramma ottocentesco, immergendola nel quotidiano. "I contemporanei di Verdi – scrivono sempre Daolmi e Senici – avranno potuto riconoscere in Violetta qualcosa di non molto diverso, quella parte di sé negata dalla società borghese ottocentesca".

Anche l'idolatria per una/un cantante si spiega con considerazioni simili: come compensazione indispensabile, esistenziale, di un amore non vissuto, si inserisce nel gioco fra sublimazione e negazione, che inizia nell'adolescenza e investe tutta la sfera dell'immaginazione, della fantasia. "A volte – scrive Luca Pietrantoni nell'opuscolo *Chi sono quella ragazza - quel ragazzo*, numero speciale di "Finisterrae", ottobre 1998 – dei meccanismi di negazione possono essere mantenuti anche per anni, e molti adolescenti gay raggiungono l'età adulta inconsapevoli ed estranei alla loro vita emotiva intima. Così, tramite lo spostamento o la sublimazione si generalizza o si dirotta un sentimento per un oggetto verso un oggetto meno temuto". Dunque, l'opera lirica un po' come la gallina per Saba, nello studio di Mario Lavagetto: "L'io (...) ha bisogno di credere che i territori del narcisismo sono attuabili. E l'animale gli offre una verifica, è quasi un amuleto che fa ruotare il mondo come una scena e costruisce uno spazio drammatico dove i ruoli risultano invertiti", e ancora: "E il veicolo per incorporare una parte del mondo e lo strumento per modificarlo in piacere, mentre fuori si disperdono i demoni" (*A just so story*, in *La gallina di Saba*, Einaudi, 1974).

Genere ibrido, repertorio di fantasie, palestra di identificazione, l'opera offre modelli femminili, costruzioni irrealistiche, ipotetiche, di femminilità. Nell'opera ci sono donne, o sedicenti tali, comunque con connotazione di *gender* molto sottolineata, iperdonne quindi, che si esibiscono interpretando personaggi di donne, anche qui dotati di segni, tratti connotativi, marchi di *gender* spiccati e inequivocabili: la voce, il modo di cantare, i costumi, le passioni, i gesti, gli stilemi musicali... E poi c'è il desiderio, elemento catalizzatore: potrebbe essere definito così, il desiderio è quello di identificarsi con la donna-donna, che canta più o meno atleticamente, che si presta a una performance sportiva e rischiosa. Potrebbe essere il desiderio di identificarsi con chi recita, chi sperimenta il teatro e la musica, attività concentrate in un flusso temporale alternativo, in uno spazio recintato, in una libertà di gioco assolutamente diversa da quella del quotidiano. Potrebbe essere il desiderio fortissimo e fragile di suscitare ammirazione in un pubblico che può anche non essere fisicamente presente. Un pubblico idealizzato, mentale: tutti maschi, tutti etero e, nella penombra, nascosto il Primo Amore, il primo fallimento sentimentale di infanzia o adolescenza. La gallina, insomma. ■

# Canzone per Ion

di Carlo Pestelli

Poi fu la notte delle stelle che cantavano alla luna / Quando l'assassino bruciò i tuoi occhi di sfortuna / O forse fu la luna che piangeva con le stelle / Mentre morivano i tuoi anni e bruciava la tua pelle...". Sono i versi centrali di *Canzone per Ion*, parole e musica di Renato Franchi; una canzone che servirà a non dimenticare la vicenda di un lavoratore rumeno ucciso un anno fa in Lombardia a seguito di una discussione col datore di lavoro.

L'episodio ha dell'incredibile: siamo nel marzo del 2000, a Crenna di Gallarate, nel varesotto. Ion Cazacu, un ingegnere rumeno partito a quarant'anni dalla Transilvania per cercare fortuna in Italia, lasciando moglie e figlie a Rumnico Valcea, arrivato a Gallarate trova lavoro come muratore e piastrellista e con alcuni connazionali dorme in un fabbricato messo a disposizione dal datore di lavoro, Cosimo Iannece. Una sera, il 14 marzo del 2000, Ion ha un diverbio con quest'ultimo: si parla di diritti, di condizioni di vita più decenti. È il momento in cui nella *Canzone per Ion* "vennero i padroni del fumo e della tempesta, fabbricanti di nuvole nere e onde di fuoco per la festa". In un attimo la sciagura: l'imprenditore, in preda a un'incontrollabile collera, svuota una tanica di benzina addosso a Ion e appicca il fuoco. Le fiamme avvolgono Cazacu, che si spegnerà nel reparto grandi ustioni di Genova, il 16 aprile.

Ci sarebbe il rischio di dimenticare: i giornali sorvolano sulla vicenda forse ritenuta troppo incredibile; giusto qualche articolo su "Diario" e due colonne sul "Giorno". Ma Renato Franchi, sindacalista della Cgil di Varese e appassionato musicista, è solo a qualche chilometro dall'accaduto, e con altri compagni del sindacato decide di fare qualcosa. Organizza una manifestazione contro il razzismo a Gallarate, ma l'adesione è minima e, come non bastasse, i pochi manifestanti vengono aggrediti da sopraggiunti teppisti di Forza nuova.

Qualche giorno dopo il sindacalista-cantautore ci riprova. Stavolta con una canzone che, mi racconta al telefono, scrive di getto il 25 aprile e canta per la prima volta alla fine del corteo del 1° maggio. La canzone piace e si provvede a registrarla bene; e qui attenzione alla nomenclatura: produzione Cgil, progetto discografico edizioni Bella ciao music, registrazione presso lo studio Havana e, per essere politicamente corretti fino in fondo, consulenza musicale di Massimo Vecchi, alfiere dei Nomadi.

Il disco inizia con un leggero suono di una fisarmonica che arriva da lontano, sfondo a una voce di donna balcanica che parla in rumeno; infine lo sferragliare di un treno che si rivelerà traditore. Partito questo, parte la canzone. Struggente e melodica, con un essenziale arpeggio di chitarra classica ad accompagnare un testo raffinato e semplice allo stesso tempo, in cui le metafore si susseguono numerose. Si tratta di "stelle che cantano alla luna, di anni che muoiono; di mani di zucchero per disegnare arcobaleni e di braccia di fango per costruire grattacieli".

I temi trattati sono di provata fede popolare, con appunto molti dei più sfruttati luoghi del repertorio di canzoni sociali su lavoro ed emigrazione, come la partenza amara per un posto lontano (un posto che nella canzone di Franchi è "in culo al mondo"), la solitudine ("nella casa di ringhiera si contano le ore") e la speranza di un futuro nuovo fatto di benessere senza più fame e catene ("giorni di frontiera, sogni chiusi in una mano"). La canzone termina nello stesso modo in cui inizia: una fisa a passo di lesnoto, musica caratteristica della Romania, il treno che fischia in lontananza e di nuovo la voce di Nicoleta Cazacu, la vedova del lavoratore ucciso. E questa volta capiamo di più perché, in italiano, ci ammonisce a "non dimenticare Ion affinché quello che è successo non si ripeta mai più".

Comperando il Cd si aiutano lei e le sue due figlie minorenni. Per contatti, telefonare allo 0332-276111, il numero della Camera del lavoro di Varese, che ha già ricevuto moltissime offerte. Con un vaglia di almeno 20.000 lire si riceve il disco. ■

# Uno è quello che è

di Paolo Nori

Cosa dire dei nostri scrittori, scriveva Puskin nel 1822, che non diranno mai "amicizia" senza aggiungere: "codesto sentimento sacro, la cui nobile fiamma, ecc. ecc.". Bisogna dire "la mattina presto", e loro scrivono: "Non appena i primi raggi del sole che sorgeva rischiararono le contrade orientali dell'azzurro cielo". Leggo la recensione di un amatore del teatro: "Questa giovane allieva di Talia e Melpomene, generosamente dotata da Apollo..." Ma scrivi "Questa brava giovane attrice", scriveva Puskin nel 1822.

Sorokin, si legge nei taccuini di Venedikt Erofeev, è meglio di Tichonov per via del fatto che quando beve non dice cose intelligenti.

Scrive Erofeev che Bonaparte raccomandava di usare il più spesso possibile parole e concetti che non significano niente e che spiegano tutto, per esempio "destino".

Scrive Erofeev che una volta una signora russa ha chiesto a Herzen: "Cosa devo fare, per amare la Svizzera?"

Erofeev scrive che Surovin diceva di Tolstoj: "Be', e anche *Chadzi-Murat* cos'è, in confronto a *La Figlia del capitano*? Merda". Merda, scrive Erofeev, era la sua parola preferita, di Surovin.

Erofeev nei suoi taccuini si era annotato una frase di Thomas Mann: "E questa è una realtà così semplice, che parlarne fa male".

Scrive Dovlatov che una volta, quando certi libri occidentali in Unione Sovietica eran difficili da trovare, Pritov in biblioteca gli si è avvicinato. Ho sentito, gli ha detto, che hai *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann. Sì, gli ha detto Dovlatov, però non l'ho ancora letto. Dallo prima a me, gli ha detto Pritov, che tra qualche giorno devo andar via, lo leggo e te lo rido prima di partire. Dovlatov gliel'ha dato. Dopo, da Dovlatov è andato Gorysin. Mi dia Thomas Mann, da leggere, gli ha detto, lo prendo da Pritov, va bene? Va bene, gli ha detto Dovlatov. Poi, da Dovlatov è andato Raevskij. Poi Barten. Poi Cercich. E così via. Il romanzo è tornato a Dovlatov dopo tre mesi. Ha cominciato a leggerlo, le pagine dopo la nona erano intonse. Un libro difficile, scrive Dovlatov. Ma bello, dicono, scrive.

Scrive Dovlatov che una volta hanno portato il poeta Evtušenko al cospetto di Anna Achmatova. Evtušenko aveva un maglione alla moda, una giacca occidentale, nel taschino della giacca una penna stilografica. L'Achmatova, dice Dovlatov che l'ha guardato. E lo spazzolino da denti, gli ha chiesto a Evtušenko l'Achmatova, non ce l'hai?

Dice Dovlatov che Daniil Charms diceva che il suo numero di telefono, trentadue zero otto, era facilissimo, da ricordare. Trentadue denti, diceva Charms, e otto dita.

Ho studiato a lungo le donne, scrive Charms, e ora posso dire di conoscerle alla perfezione.

Io, scrive Charms, stimo solamente le giovani donne sane e formose. Per gli altri rappresentanti dell'umanità nutro diffidenza.

Oggi, scrive Charms, ho mangiato una muss inglese alla vaniglia, e ne sono rimasto contento.

Può darsi che sul pianeta Marte ci sia qualcuno più intelligente di me, scrive Charms, sul pianeta Terra ne dubito fortemente.

Mi sono avvicinato nudo alla finestra, scrive Charms nel 1938. Nella casa di fronte, pare, qualcuno si è indignato, la moglie del marinaio, forse. Hanno fatto irruzione da me un poliziotto, il portiere e ancora qualcun altro. Hanno detto che da tre anni disturbo gli abitanti della casa di fronte. Ho messo le tende.

Sinkarëv scrive che Massimo era l'unico che contraddiceva la grandezza della filosofia marxista, però quando l'han chiamato dove bisogna, scrive Sinkarëv, ha contraddetto il suo contraddire, convincendosi nello stesso tempo della giustezza della legge della contraddizione della contraddizione.

Massimo, scrive Sinkarëv, disprezzava l'ignoranza e le scarse qualità intellettuali del suo amico Fëdor, e gli piaceva sottolineare che loro due erano l'uno l'opposto dell'altro. A volte su questo argomento nascevano tra loro dei litigi e anche delle risse. Una volta, scrive Sinkarëv, dopo che aveva picchiato forte Fëdor, Massimo notò con piacere che si era impadronito della legge dell'unità e della lotta degli opposti.

Scrive Šinkarëv che Pëtr, un conoscente di Massimo, provava sin dall'infanzia un'irresistibile tendenza al suicidio. Passando su un ponte, spesso non riusciva a resistere alla tentazione di chiudere i conti con la vita, e si buttava di sotto, scrive Sinkarëv. L'altra parte della strada Pëtr, ricredutosi, la faceva a nuoto. Lo stato d'animo che assaliva il giovane impressionabile lo aiutò ad acquisire una gran tempra, scrive Sinkarëv, e delle doti da atleta professionista. Massimo, commentando questo fatto, si riferì con gratitudine alla legge del passaggio dalla quantità alla qualità, che non è il caso di disprezzare.

Scrive Šinkarëv che Massimo in breve si impadronì con tale forza della filosofia marxista, che poteva senza fatica scoprire nuove inconfutabili leggi dello sviluppo della società umana. Così, scrive, guardando il suo amico Fëdor, tra una cosa e l'altra mentre finiva di bere la seconda bottiglia di portveyn, Massimo diceva spesso: "C'è solitudine e solitudine".

Šinkarëv scrive che anche Fëdor ha potuto insegnare qualcosa a Massimo. Che una volta Massimo ha dato a Fëdor un libro da leggere (di quelli che è meglio non parlarne con gli sconosciuti). Fëdor è andato a leggere sui viali, poi si è messo a fantasticare, ha bevuto delle birre, scrive Sinkarëv che si è scordato dove aveva messo il libro. "E dov'è il libro?", gli ha chiesto Massimo alla sera. "L'ho perso", ha risposto Fëdor. Massimo ha coperto Fëdor di insulti, ma quest'ultimo, scrive Sinkarëv, senza scomporsi ha chiesto "Ah, perché, era un bel libro?". Massimo, in risposta, dice Šinkarëv che ha fatto solo stridere i denti. Allora Fëdor ha declamato dei versi di Nekrasov. "Sedete, giudizioso, eterno e felice! / Sedete! Grazie, dal cuore vi dice / Il popolo russo!". Massimo, Sinkarëv scrive che non ha saputo come ribattere, ha fatto solo stridere i denti.

Nell'introduzione al suo *Libro per quelli, che non gli piace leggere*, Aleksej Slapovskij scrive che neanche a lui, gli piace leggere. Delle volte gli vien voglia, prende un libro, comincia, dopo due o tre pagine si è già stancato. Che succede sempre che nelle prime pagine l'autore dimostra che lui, l'autore, è più intelligente di lui, Slapovskij, e questo a Slapovskij a lui non gli piace. A me, scrive Slapovskij, piacciono i libri semplici, corti, e con le lettere grandi.

Una cosa che mi piace, di alcuni scrittori russi contemporanei, è il fatto che sembra non abbiano paura di spiegarsi semplicemente, come diceva Puskin nel 1822. Che non abbiano costantemente la preoccupazione di sembrare persone intelligenti preparate acute colte profonde. Che pensino, sembra, che uno è quello che è, e che sa quello che sa, indipendentemente da tutti i teatrini che può mettere in piedi. ■

### I libri

Serena Vitale, *Vita di un poeta*, in Aleksandr Puskin, *Teatro*, Garzanti, 1996.

Venedikt Erofeev, *Bespoleznoe iskopaemoe* (letteralmente "fossile inutile", gioco di parole su "*poleznoe iskopaemoe*", che significa "minerale"), Vagrius, Moskva 2001.

Marianna Volkova, Sergej Dovlatov, *Ne tol'ko Brodskij* (Non solo Brodskij), Kul'tura, Moskva 1992.

Sergej Dovlatov, *Zapinsnye kni[zh]ki* (Taccuini), in *Sobranie so[ch]inenij* (Raccolta delle opere), Azbuka, Sankt-Peterburg 2000.

Daniil Charms, *Casi*, Adelphi, 1990.

Daniil Charms, *Polet v nebesa* (Il volo nel firmamento), Sovetskij pisatel', Leningrad 1988.

Vladimir Sinkarëv, *Maksim i Fëdor* (Massimo e Fëdor), Krasnyj matros, Sankt-Peterburg 1998.

Aleksej Slapovskij, *Kniga dlja tech, kto ne ljubit c[hi]tat'* (Libro per quelli, che non gli piace leggere), Grant', Moskva 1999.

# Maiuscolo Ottonieri

di Renato Nisticò

In un recente dibattito pubblico sono intervenuto lagnandomi del fatto che gli scrittori e i poeti contemporanei diserterebbero, a mio avviso, la pratica della riflessione teorica sul loro fare artistico. Me ne dolgo. E stato un vero peccato, infatti, imbattermi *solo dopo* nell'articolo di Tommaso Ottonieri, comparso sul numero di settembre dell'"Indice" nella rubrica "Martin Eden", denso di riflessioni estetiche sul rapporto fra realtà e finzione, che certo mi avrebbe fatto cambiare o almeno attenuare il precedente avviso. Mi pare di intuire che in esso lo scrittore poeta e critico letterario dimostrasse il possesso di una chiara idea dei destini della letteratura nel mondo contemporaneo e dei compiti dello scrittore, rivelando una ben lucida coscienza intellettuale del momento. Dico intuire perché, pure avendo letto e riletto l'articolo, mi è capitato di capire poco delle sue argomentazioni (della qual cosa certamente mi vergogno). Forse sulle prime due colonne dell'articolo avrei qualcosa da obiettare nel merito, ma la sostanza è che sulla terza ho proprio dovuto alzare le mani in segno di resa intellettuale.

Non dubito che per sceverare la notevole complessità delle intuizioni esposte, sarebbe occorso all'autore un più congruo spazio. In questo fortunato caso, però, forse a quest'ora avrei potuto avere schiarite proposizioni certo acute ma che, mal comprese, possono esporsi al sospetto di intenzione parodica o di una certa non voluta pulcinelleria, come quella per la quale la rappresentazione "esautorandosi e svelando (per via 'irrappresentazionale') la natura di posticcio che è del diaframma posto fra realtà e finzioni, oppure instaurando, iper-rappresentazionalmente, un diaframma più posticcio ancora" sarebbe in grado di smontare gli "apparati della Finzione". O avrei potuto più a fondo comprendere brani come il seguente, nel quale l'autore ci usa la grazia di avvisare che "la Realtà della Storia si è rimessa in discussione, e revisionata del tutto; 'sparita' in un tempo remotissimo e mai stato, nell'infinitudine minerale (*specchiante*, come in Pistoletto) della Finzione e del suo Vuoto". E così via, su questo medesimo tono l'autore procede verso l'ultimo capoverso, sempre più imperioso e sicuro della concreta e perspicua autoevidenza di concetti ardui, corroborati da Maiuscole, anche un po' minacciose, Segno Tangibile di Spregiudicata Acribia Teorica dell'Autore.

Al quale vorrei infine chiedere *en passant* come si possa ritenere l'ultimo Ammanniti "post-cannibale" (immagino si riferisca all'autore di *Io non ho paura*), "strumento di una non-finita comprensione critica del 'reale'", portatore di un linguaggio "rappresentazionale" capace di smontare il perverso intreccio di Realtà e Finzione, di cui si comporrebbe, secondo l'Ottonieri, la attuale Realtà iper-integrata che ci globalizza; e non possa o non debba con più facilità invece essere ascritto, come una pur superficiale lettura del libro suggerirebbe, dalle parti di quelle soluzioni stilistiche "neorealiste o addirittura neoveriste" o "addirittura quasi ottocentesch[e]" che alla chiusa della seconda colonna egli mostra di disprezzare a tal grado, perché immagino attardate rispetto all'Iper-presente della Panavanguardia di cui è costituito il Pluriverso Olisegnico, nel quale l'autore regge alta la bandiera dell'Antagonismo Critico, e così via maiuscolando.

*Se si ritiene che il mio pezzo fosse confuso, è un conto: e si può discutere, e provare eventualmente a sciogliere e chiarire; se si ritiene invece che per un discorso che investa la letteratura bisogni bandire qualsiasi complessità, ed eventualmente oscurità, è un altro conto: e questo è qualcosa che troviamo del tutto inaccettabile. Letteratura come filosofia? io personalmente, dal formalista totale che sono, credo proprio di sì; anche se mi rendo conto delle resistenze a pensare filosoficamente e insieme formalmente la letteratura, a pensarla come forma materiale di un pensiero. E così, a escluderla a ogni accesso alla complessità, e magari all'oscurità, che la letteratura diviene preda degli stenterelli, o al massimo dei panarielli; no, Pulcinella lasciamolo perdere per favore, lui è veramente un'altra cosa.*

Tommaso Ottonieri

Strumenti

# Sì, il computer ma che triste!

di Adriano Colombo

Francesco Antinucci
**LA SCUOLA SI È ROTTA**
**PERCHÉ CAMBIANO I MODI DI APPRENDERE**
*pp. 109, Lit. 18.000, Laterza, Roma-Bari 2001*

Domenico Parisi
**SCUOL@.IT**
**COME IL COMPUTER CAMBIERÀ IL MODO DI STUDIARE DEI NOSTRI FIGLI**
*pp. 240, Lit. 32.000, Mondadori, Milano 2000*

Francesco Antinucci e Domenico Parisi, entrambi ricercatori presso l'Istituto di psicologia del Cnr, provengono da ricerche comuni nel campo della semantica generativa e della psicolinguistica, ed entrambi si sono in seguito orientati all'area dell'intelligenza artificiale (anche se il termine, che forse evoca più insuccessi che successi, non compare in questi due libri). Entrambi hanno una ricca esperienza di lavoro con la scuola, e non sorprende che intervengano a breve distanza con due testi che propongono la stessa tesi: in breve, che il computer non è una delle innovazioni con cui la scuola deve fare i conti, ma riassume la sostanza dei problemi della scuola, nonché la loro unica possibile (anche se difficile) soluzione.

Alla base del ragionamento sta la distinzione tra due modi di apprendere: apprendere dall'esperienza e apprendere attraverso il linguaggio (Parisi), o in modo "simbolico-ricostruttivo", cioè dai testi scritti (Antinucci). L'apprendimento dall'esperienza, spiega Antinucci, è più naturale per la specie umana e a lungo è stato quasi esclusivo, avendo il suo modello nella bottega artigiana. È stato sostituito dall'apprendimento dai testi quando la tecnica della stampa ha reso possibile ed economica un'istruzione di massa, con un rapporto alto tra insegnanti e discenti che la bottega non consente. Oggi il computer – in particolare attraverso la simulazione interattiva – rende possibile un apprendimento generalizzato dall'esperienza, che è più efficace (dando luogo a conoscenze interiorizzate e stabili), e inoltre più motivante e gratificante, del lento, faticoso, poco durevole apprendimento dai testi. Gli studenti, cresciuti in seno alla nuova realtà del computer, trovano incomprensibile l'istruzione proposta dalla scuola e non possono non rifiutarla integralmente.

L'alternativa è radicale, senza possibili mediazioni: tutta la struttura della scuola (materie, orari, verifiche) è ora in funzione dell'apprendimento testuale, e il fatto che ogni tentativo di inserire il computer come veicolo di istruzione (e non come semplice sussidio) sia inesorabilmente marginalizzato e infine espunto non dipende da cattiva volontà o resistenze conservatrici, ma da una sostanziale incompatibilità. Non a caso Parisi propone le mediateche ("case dell'apprendimento flessibile") come luoghi dell'apprendimento, che si assumerebbero in sostanza i compiti della scuola.

L'argomentazione è condotta con grande efficacia dai due autori (che hanno tra l'altro in comune la virtù di una prosa limpida e piana), e con una ricchezza di articolazioni che non si può qui riassumere che merita di per sé la lettura dei testi. Tuttavia qualcosa non convince.

Cominciando da Antinucci (la cui argomentazione è più rapida e serrata): in primo luogo l'autore mostra di avere dell'apprendimento dai testi una concezione molto riduttiva: si tratterebbe di apprendimento puramente sequenziale (costretto dalla linearità intrinseca ai testi), in sostanza mnemonico. Eppure, anche dai lavori di Parisi, un tempo abbiamo appreso che la linearità dei testi nasconde una struttura profonda non lineare, che richiede a chi vuole comprenderli un intervento attivo, una manipolazione di idee (questo fra l'altro vuol dire "simbolico-*ricostruttivo*"). Se spesso nella scuola l'apprendimento si riduce a una sciatta ripetizione, la colpa non è dei testi scritti.

In secondo luogo, l'apprendimento a cui mira la scuola dovrebbe essere consapevole, organizzato e riorganizzabile, confutabile, e per questo traducibile in testi; invece l'apprendimento dall'esperienza è "percettivo-motorio", e "in larga misura inconscio" (più avanti si parla di "affioramenti spontanei di consapevolezza", ma il punto non è sviluppato). Certo è così che impariamo ad andare in bicicletta, e quel che facciamo è quasi impossibile da verbalizzare: ma si può generalizzare questa modalità a tutta la trasmissione di un'eredità culturale? Qui affiora un rischio grosso insito nella cultura del computer. Polemizzando con vigore con le posizioni conservatrici di Lucio Russo (lo storico della scienza autore di *Segmenti e bastoncini*, Feltrinelli, 1998; cfr. "L'Indice", 1998, n. 6), il quale sostiene che certi incidenti ferroviari accadono perché non si insegnerebbero più le condizioni di equilibrio di un corpo soggetto alla forza centrifuga, Antinucci afferma che questo "si riferisce al ristretto numero di coloro che hanno il compito di progettare linee ferroviarie, locomotive e carrozze", mentre non riguarda i macchinisti. Vuol dire che l'apprendimento tramite l'esperienza (simulata al computer) è destinato alla massa, mentre a una ristretta élite sarebbe riservato l'apprendimento esplicito e teorico? Solo alcuni dovrebbero capire il perché di ciò che fanno? Non è una prospettiva allettante, né democratica.

In terzo luogo, un limite serio della nostra istruzione scolastica è che trascura gravemente (e sempre più) l'educazione del corpo, il contatto con le cose, il fare con le mani. Può tutto questo ridursi al maneggiare un topo (*mouse*, per chi non ama gli adattamenti linguistici)? Nell'ultima parte del suo scritto Antinucci abbozza (sia pure sotto il titolo *Utopia*) un'idea di un ciclo di base di scuola al computer: l'apprendimento impegnerebbe cinque-sei ore al giorno per sette-otto anni, e sarebbe dedicato alle "competenze interiorizzate": lingua e lingua straniera, matematica, musica, arti pittoriche e plastiche (beninteso, non si modellerebbe creta o plastilina, ma un'immagine tridimensionale interattiva). L'educazione corporea non rientra nello schema, perché (grazie al cielo) non servirebbe simularla al computer. Sarò conservatore, ma per me l'immagine dei ragazzini impegnati davanti a uno schermo per metà della loro vita ha qualcosa di malinconico.

Il libro di Parisi è più articolato: contiene tra l'altro un'analisi della "diminuita comprensibilità della realtà" che è tutta da meditare. Una discussione rapida non è possibile, ma vorrei soffermarmi su almeno un punto. L'autore pone fra i temi che la scuola non si mostra capace di affrontare quello della complessità, su cui torna più volte: "I sistemi complessi tendono a essere imprevedibili, a cambiare nel tempo e a reagire agli stimoli esterni imprevedibilmente (...) e a essere unici e irripetibili". Tutto questo deve entrare nel curricolo scolastico, e niente come il computer può mostrare in atto il comportamento dei sistemi complessi. Mi domando però quanto l'autore tenga presenti questi temi quando esemplifica la sua proposta educativa sul terreno della storia, alla quale sono dedicati due corposi capitoli. La storia dovrebbe essere non tanto memoria, quanto "comprensione scientifica del passato" (vista in chiave essenzialmente antropologica, sui tempi lunghi e lunghissimi, mentre la questione della storia recente diventa irrilevante). Il suo oggetto è "l'identificazione dei meccanismi e dei processi fondamentali che spiegano perché la storia degli esseri umani sulla Terra è andata in certi modi invece che in certi altri".

Affiora qui un'impostazione che già abbiamo conosciuto nel Parisi linguista: il compito della scienza è scoprire i princìpi (il più possibile pochi, coerenti e semplici) che stanno sotto la complessità dei fenomeni. Un'impostazione riduzionista, che altrove è esplicita: "La scienza fa passi avanti fondamentali quando riesce ad analizzare e a spiegare un certo tipo di fenomeni in termini di fenomeni di tipo diverso, ad esempio fenomeni biologici in termini di fenomeni chimici". È certo così, ma se l'ipotesi di lavoro diventa assioma non contraddice l'assunto della complessità? Siamo sicuri di poter "spiegare" (oltre che descrivere) le tappe fondamentali della civiltà umana? E la simulazione dei processi al computer (di cui Parisi descrive nei dettagli un esempio che sarebbe tutto da discutere) non può indurre un'affrettata certezza di possedere le "leggi" di tale evoluzione? La complessità, ci ha detto Edgar Morin, è anche la consapevolezza di un alone di non spiegato e non spiegabile che circonda ogni spiegazione.■

pof6973@iperbole.bologna.it

## Da dove viene serendipity

di Francesco Rognoni

Cristoforo Armeno
**PEREGRINAGGIO DI TRE GIOVANI FIGLIUOLI DEL RE DI SERENDIPPO**
*a cura di Renzo Bragantini, pp. XLII-288, Lit 65.000, Salerno, Roma 2000*

Dopo aver pubblicato nel 1998, e sempre nella meritoria collana dei "Novellieri Italiani" della Salerno, quel testo divertente e di grande leggibilità che è il *Brancaleone* del Latrobio, Renzo Bragantini va a scovarci un'operetta che sarà forse un po' meno godibile ma altrettanto interessante, anche per la ricchezza di apparati filologici con cui viene apparecchiata. Le vicende testuali di questi "tre giovani figlioli" sono infatti almeno intricate quanto le avventure del loro *peregrinaggio*: il quale, stampato a Venezia a metà Cinquecento, ebbe poi molta più fortuna all'estero che in patria, in traduzioni (cioè rimaneggiamenti) successivamente tedesche, francesi e inglesi. Forse anche perché fin dal principio il *Peregrinaggio* è una traduzione, o riadattamento che dir si voglia: derivando dal poema persiano *Hasht Bihisht* (Gli otto paradisi) di Amir Khusrau da Delhi (1253-1324). Da cui l'opportuna decisione di includere, in appendice al volume, *Le otto novelle del paradiso* nella limpida traduzione di Angelo M. Piemontese (Rubbettino, 1996): dove è ben più rigogliosa tutta la simbologia erotica, piuttosto censurata da Cristoforo.

Una certa fortuna anglosassone, s'è detto, per questo testo da noi decisamente oscuro. Così sarà appropriato che anche la sua "fortuna lessicale", insomma la parola che gli dobbiamo, sia squisitamente inglese e stenti a farsi strada nel nostro vocabolario. Sto parlando del termine *serendipity*, che nei nostri dizionari si cerca sotto "serendipità": anche se poi chi lo usa di solito lo fa all'inglese. Al punto che, come segnala Bragantini, lo stesso Battaglia per una volta prende un piccolo granchio quando spiega che si tratta di "voce coniata nel 1754 da H. Walpole nel suo romanzo *Three princes of Seredip* (dove narra la storia di tre giovani che hanno il dono naturale di scoprire cose di valore senza cercarle), deriv. da *Serendip* (o *Serendib*), nome dell'isola di Sri Lanka". Tutto bene, tranne appunto che Horace Walpole (l'autore, per intenderci, del *Castello di Otranto*, 1765) non è affatto l'autore anche dei *Three princes of Seredip*; anzi forse si sarebbe un po' risentito a vederselo attribuito, visto che nella lettera a Sir Horace Mann del 28 gennaio 1754 in cui conia la parola, lo liquida come "*a silly fairy tale*", una sciocca favoletta...

Ecco tutto il passo in questione, per chi fosse interessato a usare come Dio – cioè Walpole – comanda *serendipity*: "Una parola molto espressiva, che cercherò di spiegarti, non avendo niente di più interessante da dirti: la capirai meglio dalla derivazione che dalla definizione. Una volta ho letto una sciocca favoletta, intitolata *I tre principi di Serendippo*: mentre erano in viaggio, le loro altezze non smettevano di scoprire, per caso e per sagacità, cose di cui non erano affatto alla ricerca; per esempio uno di loro scoprì che un mulo cieco dall'occhio destro era passato recentemente per la stessa strada, perché l'erba era mangiata solo sul lato sinistro, dove era peggiore che sul destro... adesso capisci *serendipity*? Un bell'esempio di questa *sagacità accidentale* (perché s'intende che la scoperta di qualcosa che *stai* cercando *non* rientra nella descrizione) si è avuto quando Lord Shaftesbury, trovandosi a cena da Clarendon il Lord Cancelliere, ha scoperto del matrimonio del Duca di York con la signora Hyde, dal rispetto con cui la madre di lei trattava la figlia a tavola" (*Selected Letters of Horace Walpole*, Yale University Press, 1973).

*Sulla "riforma" della scuola*

**FABIO BENTIVOGLIO**
***IL DISAGIO DELL'INCIVILTÀ***
*Un insegnante nella scuola dell'autonomia*

**MASSIMO BONTEMPELLI**
***L'AGONIA DELLA SCUOLA ITALIANA***

**MASSIMO BONTEMPELLI**
***NUOVO ASSE CULTURALE PER LA SCUOLA ITALIANA***

**METAMORFOSI DELLA SCUOLA ITALIANA**
**LUCIO RUSSO**
***Osservazioni sui contenuti dell'insegnamento***

**FABRIZIO POLACCO**
***Orwell 2000***

**PIERO BERNOCCHI**
***30 tesi contro la Scuola-Azienda e l'Istruzione-Merce***

Editrice C. R. T.
Via S. Pietro, 36 - 51100 Pistoia
Tel.: 0573/976124 - Fax: 0573/366725
E-mail: info@editricecrt.it
In *Internet*: www.editricecrt.it

# Schede

## Letterature

**Frédéric Richaud, LA PORTA DEL DIAVOLO,** *trad. dal francese di Francesco Bruno, pp. 96, Lit 18.000, Ponte alle Grazie, Milano 2001*

Frédéric Richaud, già autore di una biografia di Boris Vian e curatore della recente riedizione francese delle opere di Luc Dietrich, scrittore e fotografo digionese attivo negli anni trenta, ha da poco esordito come romanziere con *Il signor giardiniere* (1999; Ponte alle Grazie, 1999; Guanda, 2001), ritratto di Jean-Baptiste de La Quintinie, botanico e giardiniere del Re Sole. *La porta del diavolo*, suo secondo romanzo, è un dramma romantico denso di presagi, una sorta di *Cime tempestose* novecentesco ambientato nel villaggio provenzale di Saint-André-de-Rosans all'uscita dalla prima guerra mondiale. Il timido sentimento di affinità che lega la giovane Marie a un bracciante ospite della sua fattoria per i lavori di mietitura, alimentato da progetti di fuga dal mondo rurale, sfocia repentinamente nella passione. Le superstizioni e l'ottusità pratica di una comunità chiusa alle trasformazioni contrastano l'amore dei due giovani, di condizione diseguale, destinandoli a ripercorrere, con esito tragico, le tracce di un'antica leggenda nota a tutto il villaggio. La prosa asciutta e lirica di Richaud, restituita dalla bella traduzione di Francesco Bruno, avanza per brevi paragrafi, soffermandosi spesso sul paesaggio e sui gesti umili della vita rurale del *Midi*, dove il conflitto tra gli slanci vitali della giovinezza e la fatalità del passato e della morte trova nei mutamenti della natura lo specchio più fedele e, forse, l'unico momento di conciliazione: "La notte si porta via il paese, poi la fattoria; sprofonda i vivi e i morti sotto montagne di stelle".

ANNALISA BERTONI

---

**CAPRI À CONTRAINTE. TESTI E GLOSSE,** *a cura di* **Raffaele Aragona,** *pp. 143, Lit 15.000, La Conchiglia, Capri 2000*

La letteratura potenziale, attività nella quale sono impegnati il francese Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) e l'italiano Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), si regge sul concetto di *contrainte*, vale a dire sull'idea di una scrittura che si sviluppi nel rispetto di regole formali tanto rigide quanto arbitrarie. Basterà, per chi sia digiuno di queste sperimentazioni, un solo esempio: quello del lipogramma, che consiste nello scrivere un testo evitando sistematicamente di usare parole che contengano una data lettera. Georges Perec, per esempio, ha scritto un intero romanzo – *La disparition* (1969) – senza usare la lettera *e*; e Piero Falchetta lo ha tradotto in italiano seguendo la stessa *contrainte* (*La scomparsa*, Guida, 1995; cfr. "L'Indice", 1995, n. 7). *Capri à contrainte* è per l'appunto una raccolta di testi – per lo più brevi testi poetici, in italiano, francese e altre lingue – dedicati all'isola di Capri e "scritti nel rispetto di una *contrainte* scelta dall'autore". Il volumetto è diviso in due parti quasi equipollenti: quella dei testi veri e propri e quella delle glosse; perché la prima caratteristica dei testi della letteratura potenziale è quella che le *contraintes* in essi sviluppate "non sono sempre immediatamente percepibili" e le glosse sono "spesse volte indispensabili". Ciò che invece è quasi sempre percepibile è la macchinosità del testo; una vera e propria marca di genere che, al di là della natura della *contrainte*, ci fa dire a colpo sicuro: "ecco un testo di letteratura potenziale". Che senso ha, quindi, tutto ciò? Ne ha uno, di certo, per chi produce letteratura potenziale, che sicuramente si diverte e al tempo stesso affina l'indispensabile componente artigianale dell'arte poetica (nel senso greco di *téchne*). Meno certo, invece, è che tutto ciò abbia un senso per il lettore (comune), a maggior ragione se si tratta di un lettore convinto che l'opera d'arte debba contenere in sé la propria spiegazione e la propria ragion d'essere, senza bisogno di glosse. Resta vero, d'altro canto, che anche la letteratura potenziale ha i suoi capolavori – fra i quali figura sicuramente *La disparition* – e che anche un paio dei testi qui raccolti (il limerick acrostico di Alessandra Berardi e le etimologie immaginarie di Maria Sebregondi) non possono non strapparci un sorriso.

PAOLO VINÇON

---

**Jules Supervielle, IL RAGAZZO DELLA DOMENICA... E DEGLI ALTRI GIORNI,** *ed. orig. 1955, trad. dal francese di Geneviève Dinomais, Stefano Dal Bianco e Renato Poletti, introd. di Giancarlo Pontiggia, pp. 141, Lit 20.000, meridiano zero, Padova 2001*

A cinque anni dalla pubblicazione del volume della "Pléiade" che raccoglie l'opera integrale di Supervielle poeta (1884-1960), meridiano zero riscopre il meno conosciuto versante narrativo di un autore celebrato da Valéry, Gide, Jacob, ma ancora poco noto, forse per l'indipendente riserbo con cui condusse la sua ricerca estetica a contatto con le avanguardie d'inizio secolo. Più tardo dei racconti proposti nella bella raccolta *La bambina dell'oceano* (Marcos y Marcos, 1987), *Il ragazzo della domenica* narra le avventure di Philippe Charles Apestègue che, non esente da riflessi autobiografici, è un giovane poeta sudamericano trapiantato a Parigi. Qui, non solo il sogno e la nevrosi generano mostri, anche il sentimento amoroso scatena un susseguirsi di metamorfosi che inducono l'anima del povero Apestègue a trasmigrare in vita dal corpo di una mosca e di un gatto a quelli dell'amata e di un nano scienziato geniale e rancoroso. Un abile pastiche di stili mescola non senza humour il romanzesco al surreale, accostando il ritratto di un suicida sfinito dal debito per l'acquisto di una pelliccia di cincillà, ai parodistici calembour dei primi scritti del poeta, tanto inesperto di versi quanto di conquiste femminili. La deriva fantastica del racconto sfocia in una ricomposizione che non solo reintegra la natura dissociata di Apestègue, ma ne conferma l'avventura metamorfica come la lucida, tutt'altro che volubile, allegoria del poetare: "Trasformandomi, non avevo fatto che il mio dovere di poeta. Invece di evitare la lotta, mi ero buttato a capofitto nelle maggiori difficoltà, nelle più audaci avventure, io che non avevo esitato a eleggere mio domicilio dei corpi proibiti, come lo sono tutti quelli che non sono il nostro".

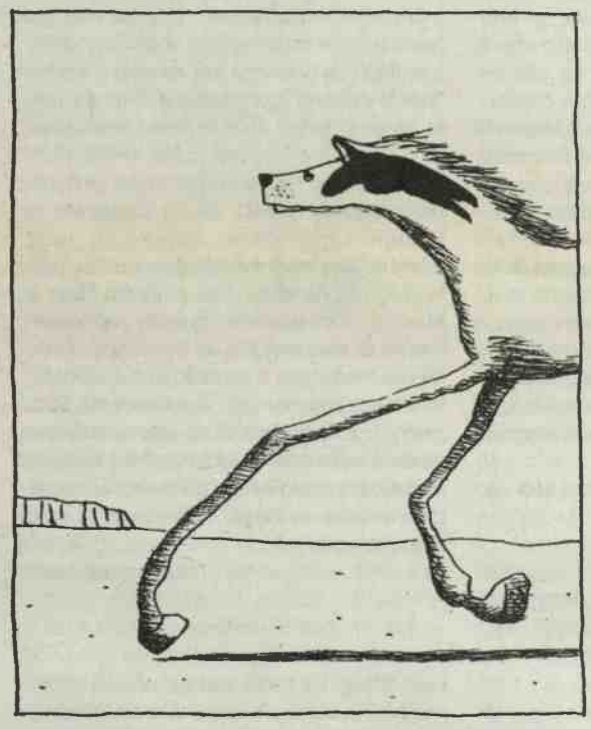
(A.B.)

---

**André Gide, AUTORITRATTO DI UN UOMO SCONTROSO,** *ed. orig. 1993, a cura di Carlo Angelino, pp. 38, Lit 10.000, il melangolo, Genova 2001*

Nel 1992 riaffiora tra le carte di André Gide un breve racconto subito definito da Claude Martin, illustre studioso dell'autore, "il migliore inedito di André Gide mai divulgato fino ad ora". Probabilmente scritto negli anni trenta, si tratta del folgorante monologo di un uomo dal carattere aspro e stizzoso, quel tipo di personalità intransigente e sentenziosa che il titolo originale designa come *Le grincheux*, lo scontroso. Avendo in orrore la menzogna, lo scontroso si scaglia contro il conformismo e la stoltezza di un'umanità pronta a trovare riparo nei riti della famiglia, della fede e negli equivoci del linguaggio. Rapito dalle meraviglie del luogo comune, il suo pensiero salta con sarcasmo da un paradosso all'altro: "Gli uomini (...) dovrebbero essere ben più infelici di quanto non lo siano (...) Mia moglie e i miei figli, per esempio, non sono per niente infelici. È mostruoso". *Autoritratto di un uomo scontroso* non è solo un arguto *pamphlet* contro la stupidità e la falsità del mondo, piccolo capolavoro di analisi delle contraddizioni umane, ma sviluppa, nella pur breve narrazione, ironici colpi di scena che insinuano più di un dubbio sulla filosofia individualista del caustico pensatore. Non sorprende che l'edizione italiana sovrapponga, con un minimo arbitrio, autore e narratore, adottando il termine "autoritratto" e associandolo in copertina a un'immagine dello scrittore. Non è difficile, infatti, riconoscere nel profilo dello scontroso alcuni tratti di "quella figura di egoista solitario, incompromesso e indeciso" che, nella definizione di Giovanni Macchia, era lo stesso André Gide.

(A.B.)



---

**Philippe Delerm, L'OSPITE INATTESO,** *trad. dal francese di Leonella Prato Caruso, pp. 110, Lit 20.000, Frassinelli, Milano 2001*

Nulla è più ordinario e scontato dello stare seduti sulla poltrona del parrucchiere o del ritirare la posta. O, ancora, di vedere interrotto un afoso pomeriggio di ozio da visite inattese... Ma, forse, pochi scrittori, come Delerm, sono riusciti a tradurre sulla pagina, con grande espressività, le scorrevoli sensazioni che ci accompagnano in situazioni come queste. In particolare, nel suo ultimo libro, *L'ospite inatteso*, agile testo strutturato in trentasei brevi racconti, in cui l'insegnante-scrittore francese scrive essenzialmente di quotidianità. Quella fatta di gesti, atmosfere e sapori che, nello scorrere delle giornate, vengono perlopiù ignorati, non gustati, e di cui Delerm sa cogliere anche le minime e più nascoste percezioni, fino a renderli inusuali protagonisti del suo libro. Al lettore viene offerta una ricca e colorata casistica del quotidiano, raccontato con uno stile sobrio e asciutto che ama cimentarsi in frasi brevi, incisive e tanto essenziali da farsi spesso nominali. Accompagna questo felice recupero dell'ordinarietà il sorriso spensierato e disincantato dell'autore, che, a tratti, non esita a tingersi di amaro, come nel racconto delle vecchiette che ritirano le vincite al jackpot con volti pietrificati dalla prolungata solitudine, o nella contemplazione malinconica di quella umanità che, tra le lampadine colorate della pista da ballo e a passo di valzer, camuffa la propria angoscia esistenziale. Nella vita raccontata da Delerm è facile riconoscersi. Non capita forse ai più di lasciare il salone del parrucchiere con un senso di insoddisfazione e straniamento? Oppure, di avvertire, ritirando la posta, l'impressione di attendere sempre qualcos'altro? E infine, non ci pare che l'interruzione imprevista della nostra siesta pomeridiana, abbia la forza "di un delitto all'arma bianca, di un'imboscata perfetta"? Insomma, piaceri e dispiaceri quotidiani, da sorseggiarsi con una lettura prudente, "a puntate", come si può fare per un testo di massime e aforismi.

ROSSELLA DURANDO

*Letterature*

*Narratori italiani*

*Storia*

*Società*

*Politica*

*Internazionale*

*Psicoanalisi*

Schede - Letterature

**Arto Paasilinna, Lo smemorato di Tapiola,** *ed. orig. 1991, trad. dal finlandese di Fabrizio Carbone, pp. 232, Lit 26.000, Iperborea, Milano 2001*

Taavetti Rytkönen, il protagonista dell'ultimo romanzo di Arto Paasilinna, è anziano, solo e senza memoria. Condizione ottimale, secondo l'opinione dello scrittore finlandese, che è maestro nell'applicare il pensiero laterale alle situazioni e ai personaggi dei suoi libri. In fondo "dà una certa sensazione di leggerezza non sapere chi si è, da dove si viene e dove si va". Tanto più se ci si ritrova in tasca un bel rotolo di biglietti da mille marchi e si ha a propria disposizione un giovane onesto – il taxista Seppo Sorjonen – desideroso in maniera commovente di dare una mano. Taavetti, che non ha nessuna fretta di tornare alla vita di tutti i giorni, decide di spassarsela un po', viaggiando tra boschi e paludi, nelle selvagge terre del Nord. Dopo una serie di esperienze stravaganti e di incontri con personaggi non comuni, Taavetti e Seppo fanno amicizia con due anziani agricoltori, Heikki e Anna. La coppia, che per anni ha piantato patate, allevato bestie e spalato letame, ha appena messo a punto un impavido piano, una rivincita nei confronti dei progetti di sviluppo agricolo finlandesi e, più in generale, europei. Una beffa coi fiocchi in cui coincidono il momento catartico e quello topico. Gli ingredienti cari a Paasilinna, autore di culto in Finlandia, ci sono tutti: la fuga, la comicità delle situazioni, la vita in mezzo alla natura, gli eroi stravaganti, pescati negli ambienti comuni o in quelli dell'emarginazione. La vita *on the road*, senza schemi e padroni, trasforma anonime marionette in esseri umani vitali, felici, in grado di prendere decisioni stupefacenti. Da un lato la rassicurante routine e il rispetto delle regole sociali, sinonimo di mediocrità e alienazione; dall'altro l'esistenza avventurosa, condotta ai limiti della legalità, come espressione di libertà individuale e fonte di piacere personale. O, se vogliamo, da un lato la città, con la sua burocrazia ingarbugliata e i suoi schemi sociali, dall'altro le foreste, i laghi, le montagne, dove a dettare legge è ancora la natura.

Tiziana Merani

---

**John King, Fuori casa,** *ed. orig. 1998, trad. dall'inglese di Massimo Bocchiola, pp. 302, Lit 29.000, Guanda, Parma 2001*

Con *Fuori casa* si conclude la trilogia di John King, di cui già conosciamo *Fedeli alla tribù* (Guanda, 1998) e *Cacciatori di teste* (Guanda 2000). Protagonisti sono ancora una volta i maschi bianchi della *working class* contemporanea, patiti di calcio, donne e birra, orgogliosi di essere Londoners e di tifare Chelsea, e per i quali "Coventry è meno di un cazzo" e "Liverpool è una città fottuta e moribonda". Ma quando attraversano la Manica, quando vanno "*away*", come dice il titolo originale, quelli che prima erano "galletta", "giudei", "*Spurs*" diventano tutti soldati della Union Jack, impazienti di replicare lo sbarco in Normandia e menare botte. Le partite di football in fondo sono un pretesto: non è il risultato finale che interessa ai giovanottoni inglesi dalla testa rapata, ma quello che ruota intorno al match, la violenza del prima e dopo partita, che esalta e, soprattutto, in qualche modo definisce un'identità altrimenti assente. Mentre in *Cacciatori di teste* l'elemento di novità era costituito dall'introduzione di un campionato parallelo e senza regole, quello del sesso, in *Fuori casa* l'autore inserisce i flash back e le meditazioni sulla guerra del vecchio Bill, che non ha seguito la tribù ma che aveva partecipato di persona allo sbarco in Normandia, quello vero. Non del tutto credibili, questi intarsi hanno comunque il pregio di sfumare la ripetitività delle istantanee scattate dall'autore alla sua gente. Crudo e brutale al punto da diventare persino sgradevole, il linguaggio dell'autore corre e sferraglia come i treni che portano i protagonisti della trilogia da una città all'altra, distribuendo con un'inventiva stupefacente una nuova rassegna di fantasiose volgarità. E Massimo Bocchiola rende perfettamente il tutto nella sua traduzione in italiano.

(T.M.)

---

**Witold Gombrowicz, Gli indemoniati,** *ed. orig. 1939, trad. dal polacco di Pietro Marchesani, pp. 343, Lit 15.000, Bompiani, Milano 2001*

Parevano destinati all'oblio, *Gli indemoniati* di Gombrowicz. Terminato nel 1939, il testo fu per lungo tempo dimenticato. In patria come all'estero. Finché l'edizione del decimo volume delle *Opere raccolte* dell'autore (Parigi, 1973) incluse un romanzo che pochi rammentavano. Un'ulteriore spinta verso la luce la diede, nel 1986, il ritrovamento del finale del libro. In pieno disgelo, la Polonia scopriva così più completamente un grande artista inviso al regime; mentre in Italia Bompiani correva ai ripari per integrare l'edizione del 1983, uscita come *Schiavi delle tenebre*. Oltre alla revisione e all'introduzione di Pietro Marchesani, questa del 2001 ha perciò anche il merito di un titolo più fedele all'originale. Parevano destinati all'oblio, *Gli indemoniati* di Gombrowicz, anche per muta volontà dell'autore; il quale mai più trattò di quel testo redatto sotto pseudonimo. Non già perché un romanzo scritto "per le cuoche" non potesse rientrare nella propria opera, anzi: egli era propugnatore del "basso" in arte come in vita. Piuttosto perché rimestando nelle pulsioni della massa, l'artista aveva incontrato le proprie fuggendone. Eppure di rado Gombrowicz sarà avvicinabile quanto nella descrizione della *love story* tra Maja e Marian, o trasparente quanto nell'inserimento di elementi kitsch da sfondo: l'ambiente tennistico, il castello abbandonato, fenomeni paranormali, assassinii da libro giallo. Egli volle fare di se stesso schietta materia letteraria: la forzatura del testo ripudiato è perciò esercizio lecito, oltreché divertentissimo. Negli *Indemoniati*, il re è davvero nudo.

Alessandro Ajres

---

**Lulu Wang, La festa bianca,** *ed. orig. 1998, trad. dall'olandese di Simona Maccari Tabiani, pp. 154, Lit 25.000, il Saggiatore, Milano 2001*

Dopo *Il teatro delle ninfee* (1997; il Saggiatore, 1998; cfr. "L'Indice", 1998, n. 10), romanzo delicato e originale, Lulu Wang si propone al pubblico italiano con un nuovo romanzo. Trasferitasi in Olanda solo nel 1986, all'età di 26 anni, la Wang ha scelto di abbandonare la lingua madre, e in questa radicalità non si può non intravedere un rapporto difficile con il proprio passato: eppure, paradossalmente, è proprio nell'incapacità di uscire dalla propria, mediata, corretta, rivista e probabilmente addomesticata letteratura della memoria che oggi stanno i limiti di questa scrittrice che forse potrebbe osare di più. La vicenda, secondo quanto dichiarato da Lulu Wang, è tratta dall'epopea della sua famiglia, e descrive le miserie della famiglia di Xingrong (un io narrante che ci parla già dai suoi primi giorni di vita, con uno dei pochi felici guizzi di non-conformismo della storia): un padre debosciato vittima dell'oppio, una madre che si arrabatta a mettere insieme il pranzo con la cena, il fratello maggiore, la "Signora" capricciosa e a tratti crudele, il padrone – proprietario dell'azienda di pompe funebri dalla quale dipenderà il sostentamento della famiglia – saggiamente in equilibrio tra il paternalismo più vieto e lo sfruttamento più sistematico, la ricca vedova che imbandisce nello sfarzo più esibito la cerimonia per il defunto, infedele marito (mentre all'oppiomane con grande sacrificio verranno trovate quattro assi per la sepoltura, in una contrapposizione tra il ricco e il povero non proprio originale), il giovane studente un poco *flâneur* ma non privo di amore patrio, tutti si muovono nella Cina degli anni trenta, all'apparenza attonita sotto i colpi dell'invasore giapponese, che a tratti fa sentire la sua presenza. Ma ne risulta proprio una galleria di personaggi stereotipati, una concentrazione di *caratteristi* tratti da più di un film famoso e accostati in un disegno narrativo che a momenti si sfilaccia e si affloscia, pur conoscendo anche qualche guizzo felice (la descrizione dei preparativi per il grande funerale è briosa e incalzante). Qui e là, quello che forse vorrebbe apparire grottesco risulta solo macchiettistico e fastidioso: la falsa commozione della vedova e i suoi gomiti piantati tra le costole della rivale, la traduzione "letterale" (immagino mutuata dall'originale olandese) di alcune interiezioni che andrebbero altrimenti rese, se non si vuole seminare la sottile sensazione che i cinesi siano gente strana che, quando stupita o contrariata, rovesciando gli occhi verso l'alto, non trova un'esclamazione più efficace di "Nonno cielo!". Un romanzo inutile, dalla penna di una scrittrice alla quale si deve chiedere di più.

Stefania Stafutti

---

**Alice Munro, Il sogno di mia madre,** *trad. dall'inglese di Susanna Basso, pp. 362, Lit 34.000, Einaudi, Torino 2001*

A questi racconti della scrittrice canadese Alice Munro s'addice il tempo lungo del romanzo perché ogni singola, fulminea storia potrebbe anche dispiegarsi in arcate di narrazione ben più corpose. Ma la scrittrice ce le risparmia, conscia com'è di essere familiare ai suoi lettori tanto da non dover andar oltre e di potersi fermare alla forma del racconto. Le diverse donne di cui brevemente veniamo a conoscere presente e destini sembrano essere unite da una condizione comune, sono in genere madri recenti. Come madri, esperte, ansiose, moderne e febbrili, vivono intorno al ritmo impartito dal sonno e dalla veglia dei figli, dai loro riti, dal loro assoluto. Allora le vacanze, le case dell'infanzia, i giochi da inventare. Fino a un certo punto, però. Il punto preciso – e decisivo – in cui avvertiamo che il centro di quelle vite è un altro. E dipende dal rapporto che ognuna di loro ha con la cultura. La cultura che, in Munro, è esplicitamente libresca e non altro. Titoli che riaffiorano, tragedie da mandare a memoria, lauree non spese, competenze editoriali mal assortite, strumenti, in definitiva, mai usati professionalmente che d'improvviso si trasformano in segni negativi. A marcare un conflitto da sempre aperto e lacerante. Qui anche le atmosfere cambiano e si fanno cupe. Ogni evocazione "culturale" acquista materia, ma è materia mostruosa da cui dipendono epiloghi drammatici. Fughe, perdite, solitudine. L'unico racconto ad avere esito diverso è, non a caso, *Il sogno di mia madre*. La trama in pochi cenni. Una giovane violinista orfana e pure senza particolari attrattive, Jill, conosce George, invece giovane e brillantissimo. Lui morirà schiantato in guerra mentre lei avrà da lui una figlia che, nel racconto, è la voce narrante. Tra madre e neonata s'instaura subito un rapporto impossibile, e solo una zia potrà allevarla. Quando, per ragioni imprescindibili, la zia deve allontanarsi da casa per un'intera giornata, a Jill tocca d'accudire alla bambina. Scoppia una vera e propria guerra, che Jill combatte con il suo stonato violino e la neonata con il suo pianto altissimo e incessante. Alla fine "dovevo accontentarmi di Jill e di quello che potevo ottenere da lei, anche se dava l'idea di essere poco. Soltanto allora presi la decisione di essere femmina, credo. So bene che la questione era stata risolta molto prima della mia nascita (...) ma fu nel momento in cui decisi di tornare indietro, quando rinunciai alla guerra contro mia madre e quando scelsi in effetti la sopravvivenza alla vittoria, che accolsi la mia natura femminile. E così in un certo senso Jill accolse la sua. Ormai placata e riconoscente (...) prese ad amarmi, perché l'alternativa era disastrosa". Incompleta, con il suo carico di cultura portato male e il suo pietoso violino, Jill può permettersi di amare la figlia quando essa ne raccoglie la precarietà e ne percepisce la forza maldestra. Questa madre riesce poi a essere vittoriosa, le altre sono tutte sconfitte, quando la figlia e il violino finalmente tacciono di un silenzio amoroso.

Camilla Valletti

---

**Martin Amis, Cattive acque,** *ed. orig. 1998, trad. di Massimo Bocchiola, pp. 243, Lit 26.000, Einaudi, Torino 2000*

Lo scrittore scozzese Irvine Welsh ha dichiarato una volta: "Ho esperienza per scrivere ancora un altro libro, forse due, ma poi arriva il giorno in cui li trasformi in un Martin Amis che esce a dare un'occhiata fuori casa solo per avere un cazzo di qualcosa da scrivere". Martin Amis, stando alle parole di Welsh, deve essere uscito poco in questi ultimi anni, se dopo *Il treno della notte* (1997) ha prodotto solo critica letteraria, una biografia e questo volume di nove racconti in gran parte scritti durante il decennio scorso. Sono storie che spesso, come accade ormai da tempo, saccheggiano il territorio dei generi narrativi una volta considerati bassi per scopi alti. Così *Passaggi di carriera* ed *Etero Fiction* sono racconti fantascientificheggianti che ribaltano la realtà presente, seguendo i precetti dello "straniamento cognitivo" della migliore fantascienza. Se nella nostra realtà i poeti fanno una vita grama e vengono pubblicati su remote riviste e gli sceneggiatori cinematografici fanno parte invece del *jet set*, nel mondo alternativo immaginato in *Passaggi di carriera* i poeti sono trattati da stelle hollywoodiane e gli inventori di storie *sci-fi* al contrario devono penare non poco soltanto per vedere pubblicate le proprie estenuanti fatiche su oscure riviste. Allo stesso modo, in *Etero Fiction* l'eterosessualità non è la norma ma l'eccezione. Non è un mondo alternativo, ma semplicemente il futuro che ci attende, quello del *Custode di Marte*: un futuro catastrofico annunciato da un borioso robot marziano. Se *Passaggi di carriera* possiamo definirlo "fantacultura", *La coincidenza delle arti* può essere detto "fantacritica". Come si può definire altrimenti una storia che racconta come un artista inglese, perseguitato dalla domanda "non hai ancora letto il mio romanzo?", riesca a esaltare il talento letterario dell'amico scrittore avendo sbirciato solo una frase del suo corposo volume? Ma l'Amis ortodosso lo ritroviamo nello *Stato dell'Inghilterra*: un apologo-metafora dell'Inghilterra odierna che racconta del tipico personaggio amisiano di mezz'età, mediocre e fallito, che si muove maldestramente nella società multirazziale britannica. Su di lui incombe il solito dio sprezzante e sardonico, ovvero il narratore, secondo il quale, quand'anche le differenze di classe, razza e sesso appartenessero ormai al passato, come al passato apparterrebbero valori quali la bellezza e la cultura, esse non sarebbero comunque dimenticate. Nove storie dunque che sono perlopiù incursioni nel presente della società inglese che non è più "quella di una volta", e di quella americana che fa da contrappunto; nove racconti non tutti riusciti a causa della stessa bravura tecnica dell'autore nel sorprendere il lettore con invenzioni linguistiche e narrative, bravura che può facilmente ribaltarsi nel suo contrario per eccesso di arguzia.

Luigi Cazzato

**Massimiliano Melilli, PUNTA GALERA. IL ROMANZO DI ANTONIO GRAMSCI A USTICA,** *pp. 128, Lit 22.000, Giunti, Firenze 2001*

L'8 novembre 1926 Antonio Gramsci è tratto in arresto dalla polizia fascista. Dopo un periodo di reclusione a Regina Coeli, viene mandato prima all'Ucciardone e poi a Ustica, dove rimane dal 7 dicembre al successivo 20 gennaio, per essere infine trasferito a San Vittore. I quarantatré giorni di Ustica costituiscono l'oggetto di *Punta Galera*. Agli occhi di Massimiliano Melilli, giovane giornalista Rai e collaboratore di "Diario" e "Narcomafie", la maggior pena di Gramsci confinato è l'impossibilità di mantenersi in contatto con la realtà esterna. Così, in questo libro, le stesse citazioni dialettali, oltre che le descrizioni del paesaggio, rimarcano con nettezza l'extrastoricità cui il capo dei comunisti d'Italia è costretto nel luogo del confino; intanto, gli incontri con i contadini gli suggeriscono quanto lunga e accidentata dovrà essere la marcia rivoluzionaria dei poveri e degli oppressi. Si sa che i romanzi riguardanti fasi significative della vita di personaggi illustri, almeno dai tempi dell'*Avventura d'un povero cristiano* di Silone, si sono andati moltiplicando: cinema, stampa e riscoperta degli archivi hanno evidentemente alimentato l'interesse per i retroscena della storia. Questo lavoro di Melilli non è tuttavia un romanzo in senso stretto. Ha infatti ambizioni storiografiche, ed è strutturato in modo particolare, con un'esposizione dell'io narrante interrotta da brevi didascalie che avvicinano il testo a una pièce teatrale e il personaggio principale a quello d'un monologante ormai sul palco per l'ultimo atto. Il comunista di Ales morirà infatti nel 1937, ma il cammino che lo porta a quella morte inizia con Ustica. "Sono un confinato. Sono un uomo ai confini. Della vita", dice il Gramsci di Melilli, che con la libertà ha perso anche la speranza.

DANIELE ROCCA

---

**Mario Baudino, VOCI DI GUERRA 1940-1945. SETTE STORIE D'AMORE E DI CORAGGIO,** *pp. 197, Lit 25.000, Ponte alle Grazie, Milano 2001*

Negli ultimi anni, sulla spinta d'una generale esigenza di recupero nei confronti di ciò che l'analisi storiografica ha dovuto perdere per strada, ma anche delle inchieste ospitate dai *media*, l'interesse per la storia della quotidianità e la dimensione soggettiva della testimonianza si è vistosamente accentuato. Ampliando e rimaneggiando testi già pubblicati sulla "Stampa", Mario Baudino, giornalista, poeta e romanziere, richiama vicende dimenticate o mai conosciute, facendo sfilare, in sette racconti, donne e uomini posti innanzi a scelte d'emergenza durante la seconda guerra mondiale. Intrecciando cronaca e biografia, l'autore illustra in che modo i grandi eventi possano condizionare milioni di vite e trasformarle a volte in microepopee utili a comprendere l'altra faccia della storia. Molti sono i nomi richiamati dall'oblio. Solo la storia di Amedeo Guillet (prima coraggioso ufficiale che lascia l'amata Kadjia alla fine della guerra, poi diplomatico nei paesi orientali) si prolunga ancora avventurosamente oltre al 1945, mentre Aristide Sarti, pilota di Salò, un giorno, vedendosi ormai spacciato, sceglie di schiantarsi contro una formazione nemica, e Paul Morton, giornalista inglese, passa "dal ruolo di testimone a quello di guerrigliero" diventando, quasi per caso, partigiano... Fermiamoci qui, per cogliere quest'ultimo suggerimento. Si parla infatti di *ruoli*: ebbene, cos'è la storia nei momenti estremi se non un teatro nel quale ciascuno viene chiamato in scena? Purché – e Baudino, in questi tempi di pretese riconciliazioni nazionali, è attento a evitarlo – non si confondano le parti liberamente scelte con quelle imposte, e non cali il sipario anche su eventuali meriti e responsabilità.

(D.R.)

---

**Vittorio Orsenigo, CORPO,** *pp. 128, Lit 18.000, Mobydick, Faenza (Ra) 2001*

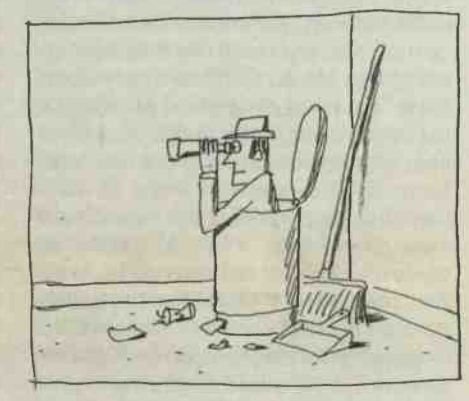
"Ai corpi imbalsamati restano ben poche soddisfazioni. Da vivo toccava a me, soltanto a me muovere i primi passi verso un suono, un'immagine, un tepore che assumevano forme inequivocabili. Ora accolgo tutte le sensazioni che mi capitano a tiro, non posso farne a meno". Il *Corpo* di cui racconta Orsenigo nel suo ultimo romanzo è quel che resta, imbalsamato e vuoto, di ciò che un tempo fu un uomo. La sua storia è raccontata con piccoli frammenti discontinui che attraversano il tempo e lo spazio, intervallati dai ricordi ossessivi degli istanti che trasformarono un uomo in un corpo senza organi, imbalsamato ed esposto in una sala del museo di antropologia di Leningrado. I pochi elementi che ci è dato conoscere raccontano di una misteriosa e onnipotente "Banda di Karachi" che espianta organi da vittime prescelte per poi rivenderli, e soprattutto parlano di una giovane amante, seconda voce narrante di queste vicende remote. Per un corpo, sospeso in una terra di mezzo tra la vita e il nulla, il tempo e lo spazio non hanno alcun valore e si mescolano continuamente, rendendo faticoso collocare il flebilissimo pensiero che esce dalla teca dell'imbalsamato. "Senza perdersi in scuse per quella narrazione saltellante, divagante, talvolta sconclusionata, continuò riprendendo a suo modo uno dei tanti fili dispersi, rimasti lì a penzolare senza un preciso motivo". Così parla una delle diverse voci di questo racconto, e sembra parli del racconto stesso. Perché più che le intricate vicende terrene che portano un uomo a terminare drammaticamente i propri giorni, la vera protagonista della storia è la percezione del mondo che ha il corpo imbalsamato, incapace di spingere il racconto in una direzione lineare perché incapace di qualsiasi moto attivo, colpito da ricordi e suggestioni, dalle vite di chi passa per la sala dodici dove riposa da tempo immemore. Sa tutto dei visitatori, delle guardie e del personale del museo, percepisce ogni particolare insignificante che si mescola, senza che vi sia possibilità di alcuna gerarchia, con quel che resta dei ricordi e dei fatti della sua vita. Ed è soprattutto il ricordo più intenso, quello che perdura nella sua integrità, a tornare più volte nel racconto: la figura misteriosa del "perito settore" della banda, che tagliuzza il corpo morente dell'uomo, asportando tutto ciò che può essere utile ad altri e dando così origine a un'incredibile progenie.

ADOLFO FREDIANI

---

**Gianpaolo Spinato, DI QUA E DI LÀ DAL CIELO,** *pp. 212, Lit 28.000, Mondadori, Milano 2001*

Il terzo romanzo di Spinato riprende il protagonista e l'ambientazione del suo precedente *Il cuore rovesciato* (Mondadori, 1998; cfr. "L'Indice", 1998, n. 10): l'hinterland milanese degli anni settanta e il piccolo Telonius, che nel frattempo si è fatto adolescente. Sono le voci il tratto saliente: nella narrazione prevale un vero e proprio concerto di dialoghi che si mescolano e si sovrappongono, che parlano italiano e i dialetti del sud e del nord, il composito amalgama linguistico di una provincia sospesa tra arretratezza culturale e fermenti politici. *Di qua e di là dal cielo* è una storia di scelte, delle scelte necessarie che uniscono le vicende individuali alla storia di una generazione e di un'epoca. Ma non solo. Lo spartiacque del libro è anche tra figli e genitori, tra le diverse strade che prende la rabbia di un'età crudele come l'adolescenza, e il mondo lontano di genitori che, separati tra loro dallo status sociale, sono uniti dall'incolmabile distanza dai propri figli. Telonius, nome di battaglia di Gianpaolo, è insieme a Sebastiano la figura dominante. L'humus è una modernità contraddittoria e polifonica, stridente come i dialetti che innervano la narrazione, una modernità che promette una rivoluzione anticipata dalle deflagrazioni delle molotov per il centro di Milano e che invece esploderà solo con la nube tossica di una fabbrica chimica. Telonius e Sebastiano sono le due menti fantasiose che nell'infanzia comune hanno inventato identità singole e collettive, creando rispettivamente gli pseudonimi dei loro compagni e il nome della banda, il Braun. Il Braun che sfida a calcio il resto del mondo, il Braun che è più grande del mondo e dell'universo, che nessuno può definire, ma che unisce una piccola comunità di adolescenti in una Brianza disegnata dalle fabbriche, dall'oratorio e dai binari del treno che porta a Milano. Le due vite, unite dalla ribellione, saranno lontane negli esiti. La rivolta di Sebastiano è disperata, cova in anni in cui sogna il momento della vendetta, una vendetta privata che si muove tra le pieghe di una tragedia collettiva come il terrorismo. La clandestinità di Sebastiano è prefigurata dall'infanzia in seminario, anni lontano dal Braun, passati a fingere devozione, come se la cifra del terrorismo fosse proprio nell'essere lontani e altrove rispetto a se stessi. Telonius invece, combattendo soprattutto contro di sé e il proprio doppio fantastico, compie l'impresa più difficile: riconoscersi, capire la propria strada, rivendicare con fierezza la propria autonomia nel scegliersi la vita.



(A.F.)

---

**Franco Mimmi, UN CIELO COSÌ SPORCO,** *pp. 222, Lit 25.000, Diabasis, Reggio Emilia 2001*

"Un cielo così sporco può essere ripulito solo da una grande tempesta", così afferma Shakespeare. La citazione che l'autore ha posto come titolo rende esplicite le sue intenzioni: raccontarci la "sporcizia" che circola nel nostro paese, che si accresce giorno per giorno e che sarà difficile spazzare. Questo romanzo delinea infatti con triste ironia la vicenda di "tangentopoli", le speranze suscitate da "mani pulite" e i motivi del loro graduale fallimento. Uno strano e corpulento signore, già senatore democristiano, che odia la televisione e che è da poco tornato da un misterioso esilio in Brasile, ha aperto Oracoli & Miracoli, un'agenzia specializzata nella consulenza ("oracoli") e nella soluzione ("miracoli") dei problemi dei ricchi e dei potenti. A far da contraltare al senatore, un vecchio amico di gioventù: il professore idealista. Dopo qualche strana consulenza a vari personaggi che il senatore fornisce con risultati brillanti, ma sempre in maniera sorprendente, all'agenzia viene affidato un importante incarico, il clou della storia. Poiché l'attacco dei giudici alla diffusa illegalità del mondo degli affari ha creato gravi problemi ai politici e agli industriali, i più importanti tra questi ultimi decidono di chiedere aiuto al senatore, e si riuniscono nella sua agenzia per farsi suggerire il modo per rilanciare l'economia, da tempo bloccata. Anche se le identità dei partecipanti alla riunione sono accuratamente mescolate, è abbastanza facile riconoscerne almeno alcuni – soprattutto nel corso della discussione –, così come è facile identificare gli eventi di sfondo. La soluzione-miracolo che il senatore propone alla fine della riunione è semplice: un esponente del mondo degli affari scenda in politica e rimetta le cose al loro posto. Il resto è storia nota. Qualche giorno dopo il senatore, che sin dalle prime battute si era presentato nel suo ruolo, né troppo strano né troppo misterioso, di deus ex-machina della vicenda, se ne torna in Brasile, lasciando un cielo ancora più sporco. Anche se a qualche lampo sembra seguire qualche tuono, la tempesta ripulitrice è molto lontana. Mimmi, giornalista professionista che vive a Madrid – vincitore del premio Giorgio Scerbanenco 2000 con il romanzo *Il nostro agente in Giudea* –, questa volta ha scritto con amara ironia un romanzo di taglio ben diverso, da cui emergono con tristezza le troppe illusioni e delusioni di un breve periodo della nostra storia recente.

EMANUELE VINASSA DE REGNY

---

**Massimo Famularo, PICCOLI ORRORI,** *pp. 96, Lit 16.000, Di Salvo, Napoli 2001*

"Racconto unico suddiviso in 20 capitoli", recita il sottotitolo di questo romanzo di Massimo Famularo. Non è casuale questa precisazione: la storia si dipana con una tale scioltezza da consigliare una ripartizione serrata. E racconto è da considerare questo *Piccoli orrori*, non tanto per la lunghezza, nella norma, quanto per l'estrema compattezza del plot che si organizza per stupire il lettore, per tenerlo in trepidazione. Un romanzo noir, a suo modo, e anche bizzarro, spregiudicato, visionario: le definizioni possibili si sprecano. Nello stato di Pokaontas si verificano strampalati omicidi, efferati delitti avvolti dal mistero. È uno strato stato quello di Pokaontas, abitato da personaggi con nomi celebri, Bernard Show, Ratsemberger, Holderin, percorso da giudici giustizieri, caratterizzato dal terrore provocato da alcune multinazionali in combutta con il boss locale, il misterioso Equity. Prima muore una ragazza, poi assistiamo a una serie di omicidi attorno ai quali prende corpo via via l'ipotesi di un sicario seriale, un assassino che mutila, squarta, oltraggia le vittime riducendole a una poltiglia di carne umana. Tutti coloro che di volta in volta scoprono i cadaveri, resi irriconoscibili da un coltello impazzito, non possono fare a meno di coprirsi gli occhi invocando Dio e vomitare. Intanto il misterioso Equity, titolare di un progetto ambizioso, trova un sito archeologico, proprio nel posto dove dovrebbe sorgere il suo progetto imprenditoriale. Allora si adopera per celare la scoperta, per fare in modo che tutto continui come se niente fosse successo. Un ragazzo, dedito a strani riti religiosi, abituato a vivere solo e nudo nel suo piccolo appartamento disseminato di oggetti strampalati ed esoterici, viene considerato il responsabile della catena di omicidi. È lo scemo del villaggio, lo strano, il candidato ideale, quello più comodo. Da questo punto in poi la storia procederà in un crescendo di avvenimenti che, alla fine, come in un classico romanzo noir, troveranno una loro soluzione.

NICOLÒ LA ROCCA

**Ercole Sori, La città e i rifiuti. Ecologia urbana dal Medioevo al primo Novecento**, *pp. 344, Lit 45.000, il Mulino, Bologna 2001*

Tra sociologia e storia, demografia e urbanistica, Sori tratta di ecologia urbana (quasi un ossimoro), rivelando città tragicamente sporche lungo le epoche, nonché la ricorrente antinomia di sviluppo e occupazione con l'ambiente. Integrato da figure, tabelle e grafici, fitto d'esempi tratti dalle numerosissime fonti (edite) consultate, può sconcertare un poco chi vi si avvicini con mentalità storica, per il continuo balzellonare su e giù nel tempo tra Medioevo e Ottocento, o per indicazioni bibliografiche quali "Goethe 1983" o "Montesquieu 1990". Il percorso è però felicemente condotto con mano ferma. E le tesi complessive sono estremamente illuminanti: la città, si argomenta, è fatta di molte persone che, quanto più sono numerose, tanto più, vivendo e lavorando, degradano i luoghi che abitano; amministratori lungimiranti e scienziati positivi si impegnano nell'inesausto tentativo di tenere (rendere) pulita e ordinata la città, fine, però, che purtroppo risulta essere stato raggiunto soltanto nelle costruzioni ideali d'Utopia. Le conclusioni di Sori, aperte ma tutt'altro che ottimistiche, non sono dunque confortanti.

Francesca Rocci

---

**Ronnie Po-chia Hsia, La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)**, *ed. orig 1998, trad. dall'inglese di Elena Bonora, pp. 308, Lit 34.000, il Mulino, Bologna 2001*

Un libro di sintesi su un settore di studio tradizionale, unito ad ambiti quali la storia di genere e la *world history*, mentre pressoché assente rimane il pluridecennale dibattito su Riforma - Controriforma - Riforma cattolica. D'altra parte non vengono manifestati dubbi nel prendere parte per "il corpo percosso del cristianesimo", in cui, "nelle membra infette dell'eresia protestante", "solo il cuore resisteva tra la morte e la vita": e per una Chiesa eroica e martire in pieno rinnovamento, con, ad esempio, "la sanguinosa repressione sotto Elisabetta" a conferire "carisma alla causa cattolica". Il sottotitolo italiano, del resto, era, programmaticamente, il titolo originale. Sebbene l'attenzione sia concentrata sull'arco storico che va dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento, l'analisi tocca la fine del XVIII secolo, sia per seguire origine e caduta dell'Ordine gesuitico – creatura principe della riscossa cattolica – sia per raggiungere "l'uragano" della "furia iconoclasta rivoluzionaria", da cui tuttavia, ci si rassicura, la Chiesa sarebbe riemersa dopo il 1815. Sopportando (o apprezzando) i toni da crociata, si potrà leggere un volume ampio nella prospettiva, denso di informazioni, approfondito in non pochi passaggi (alcune dispute dei padri conciliari, le strategie di curia delle famiglie italiane, ecc.). Senza ignorare gli storici di mestiere, il libro si rivolge anche al lettore colto, ma non specialista; non ha note, ma un'ampia bibliografia e un preciso indice dei nomi.

(F.R.)

---

**L'uso del denaro. Patrimoni e amministrazione nei luoghi pii e negli enti ecclesiastici in Italia (secoli XV-XVIII)**, *a cura di* **Alessandro Pastore** *e* **Marina Garbellotti**, *pp. 402, Lit 48.000, il Mulino, Bologna 2001*

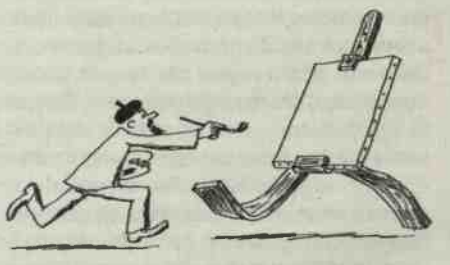
Il volume raccoglie gli atti di un seminario tenutosi nel novembre del 1998 presso l'Istituto storico italo-germanico di Trento, il centro di ricerca che promuove i rapporti tra cultura italiana e cultura tedesca in ambito storico. Il convegno rispondeva alla necessità di indagare dal punto di vista della storia economica la realtà degli enti ecclesiastici (ospedali, confraternite, istituti assistenziali, monti di pietà) in epoca moderna, una realtà non riducibile, come spiega Marina Garbellotti nell'introduzione, alla mera dimensione proprietaria, ma estesa a una gamma assai varia di ricchezze patrimoniali e signorili che consentivano di svolgere un'ampia attività finanziaria, proporzionale agli ingenti patrimoni amministrati, e che fu tramite del consolidamento della presenza ecclesiastica nella società. L'interesse del volume consiste nel dare conto dei risultati di una prospettiva di indagine poco praticata dagli storici, ossia quella di sondare la questione religiosa nell'ottica della documentazione contabile per accedere attraverso tale via alle complesse funzioni finanziarie svolte dal clero regolare e dagli enti ecclesiastici di assistenza. Il volume alterna saggi di ricerca su singole realtà a contributi di riflessione metodologica e storiografica che forniscono una guida indispensabile per conoscere i problemi tecnici e il carattere delle fonti. Merita segnalare sotto questo profilo il saggio di Fiorenzo Landi, *Per una storia dei falsi in bilancio: le contabilità pubbliche dei conventi e dei luoghi pii*, che spiega le deformazioni contabili incorporate nelle fonti economiche, e quello di Elena Brambilla, *L'economia morale degli enti ecclesiastici*, che si segnala per l'esposizione dei temi presenti nel volume e per la proposta di una scansione cronologica che associa il discorso sui luoghi pii e sugli ordini religiosi alle più generali vicende della storia religiosa italiana.

Dino Carpanetto

---

**Alessandro Verri, Saggio sulla storia d'Italia**, *a cura di Barbara Scalvini, pp. 388, Lit 134.000, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2001*

Il critico più severo del *Saggio sulla storia d'Italia* fu l'autore stesso, che in vecchiaia, sistemando le sue carte, sul frontespizio dell'opera rimasta inedita scrisse: "Opera di mia gioventù, con giudizi arditi, stile beffardo, ansietà di paradossi, troppo scarsa nel racconto per soverchia rapidità, nondimeno composta con molta fatica e diligenza dal vigesimo secondo al vigesimo quinto anno della mia età (...) non si stampi se non la correggo in vita. 3 gennaio 1808. Alessandro Verri". La volontà è stata rispettata più del dovuto, così che solo oggi quel testo giovanile, mai apprezzato completamente dall'autore, vede finalmente la luce. In realtà la pubblicazione era già stata avviata nel 1767 dall'editore Aubert, sotto l'incoraggiamento del fratello Pietro, ma era stata sospesa per cautela temendo le reazioni del clero. Aubert se ne era rammaricato con Pietro Verri, il quale ne aveva scritto al fratello dicendogli: "Aubert mi ha risposto ed è sorpreso che gli dica di sospendere. Mi rimprovera d'aver paura di uomini in gonnella. Ma sono a casa loro, hanno forza e opinione". Quella autocensura si accompagnò alla svolta anglofila, letteraria, politicamente moderata che avrebbe in pochi anni separato i destini dei fratelli, lasciando Pietro a difendere le ragioni e le illusioni dei Lumi nella Milano di Maria Teresa e Giuseppe II, e portando invece Alessandro nei circoli della buona società romana. Il manoscritto, che sarebbe tornato alla luce per frammenti in una pubblicazione curata all'inizio del Novecento da Emanuele Greppi, è ora integralmente pubblicato e corredato da un'ampia introduzione e da un commento finale. La pubblicazione rientra in quel processo di recupero e di valorizzazione delle carte della famiglia Verri reso possibile dalla Fondazione "Raffaele Mattioli" per la storia del pensiero economico, che ha in cura le carte donate dall'erede Luisa Sormani Andreani Verri. Due volumi della Fondazione, curati da Giorgio Panizza e Barbara Costa, editi nel 1997 e nel 2000 (dal secondo sono state tratte le citazioni qui riportate), hanno fornito il catalogo completo di quel materiale, che indubbiamente compone uno dei principali archivi di famiglia del Settecento italiano.



(D.C.)

---

**Maurizio Fagiolo dell'Arco, L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini**, *pp. 420, Lit 45.000, Laterza, Roma-Bari 2001*

Se ben l'abbiamo inteso, l'autore dovrebbe gradire la definizione che meglio abbiniamo a questo libro: barocco. Fastoso e immaginifico, opulento e multiforme, ma non aggraziato né misurato; talvolta verosimile piuttosto che vero, seppur non falso, bensì abilmente posticcio nel "ricreare" situazioni, persone, caratteri, dialoghi, linguaggi, pensieri, tra giochi di rimandi e citazioni implicite (non tutte coeve). Tra storia dell'arte e biografia – che nell'artista coincidono – Fagiolo dell'Arco compendia quasi quarant'anni di studi, suoi e altrui, per presentarli nella veste divulgativa suggeritagli dall'interesse per colui che delle opere fu autore, oltre che per le opere stesse. Prende così forma questa ricca e più che documentata biografia di Giovan (e non "Gian", come comunemente si legge) Lorenzo Bernini, scultore, pittore, architetto, inventore di scenografie, prediletto di papi e sovrani, morto all'allora più che veneranda età di 82 anni, tra la considerazione e la riverenza dei contemporanei. La narrazione è scandita da ampie campiture temporali, all'interno delle quali lo sviluppo cronologico cede il passo alle singole creazioni, ciascuna seguita dal concepimento all'esito. Disturba un poco il profluvio di maiuscole, d'altronde tipicamente barocco. Ottimi sono gli apparati, comprese le numerose illustrazioni, ben riprodotte (quasi tutte in bianco-nero, ma così il prezzo del volume rimane accettabile). Da consigliare? A chi ama l'arte, la storia romanzata, il romanzo storico e il *feuilleton*.

(F.R.)

---

**Angela De Benedictis, Politica, governo e istituzioni nell'Europa moderna**, *pp. 432, Lit 40.000, il Mulino, Bologna 2001*

*Ripercorrere la storia dell'Europa in età moderna mettendo al centro dell'analisi la società per ceti con un taglio di storia comparata delle istituzioni e di storia del pensiero politico, al fine di restituire al contempo peculiarità e differenze, è l'obiettivo del lavoro di Angela de Benedictis, che raccoglie i frutti di un'ampia competenza storiografica. Parlare di società cetuale per l'Europa moderna significa rinviare a una ricchissima tradizione di studi che verte intorno ai temi dello stato moderno e dei suoi nessi con le articolazioni sociali.*

*Non v'è dubbio che tra gli storici sia tramontata l'idea che l'età moderna costituisca il tratto della storia in cui lo stato ha impresso originalità all'Europa imponendo la sua presenza, razionalmente e irrefrenabilmente, con gli strumenti della guerra, della tassazione, della giustizia, e plasmando la società secondo le categorie di efficienza e di centralizzazione. Al contrario, la storia istituzionale dell'Europa praticata in anni recenti è propensa a mettere l'accento sui freni e sui contrappesi, sui privilegi e sulle differenti culture in grado di resistere allo Stato-macchina. L'assolutismo è oggi indagato più per scoprirne i limiti che non le potenzialità. Gli apparati amministrativi interessano in quanto strumenti di difesa di posizioni sociali e non come leve di comando al servizio della politica dei sovrani. Di tale scenario, in cui è la società nella sua autonoma dimensione a occupare un posto di rilievo relegando a un livello subordinato l'apparato statale, il libro ricostruisce i lineamenti generali lungo un percorso diacronico e sincronico incentrato sulle quattro principali formazioni politiche dell'Europa moderna: Sacro Romano Impero, Spagna, Francia, Inghilterra. La scelta documenta casi opposti. Emerge il contrasto tra le grandi monarchie a base territoriale (Francia, Inghilterra, Spagna) che si avviarono all'autoidentificazione attraverso le prove della guerra e all'acquisizione da parte della corona di un potere pur sempre oggetto di continua contrattazione con i ceti, e una tradizionale autorità sovranazionale, l'Impero, un vero aggregato di sovranità separate, quali erano i prìncipi ecclesiastici e laici, le città libere e i feudi sovrani. La realtà imperiale diventa emblematica per cogliere la forza storica della società cetuale, nella misura in cui in essa non si forma un nucleo di sovranità centrale. La definizione di Impero che ne diede Henri Pirenne, "un insieme di parti che non compongono un tutto, un'anarchia sotto forma di monarchica, una monarchia senza attributi di sovranità", non ha perso di validità.*

*La storia è qui attraversata con ampie cavalcate lungo tre secoli, dirette a cogliere gli scontri e le alleanze tra lo stato moderno e i ceti, intesi come corpi sociali dotati di una loro identificazione giuridica, come organismi che contrattavano e difendevano le loro sfere di privilegio e così facendo limitavano le prerogative monarchiche. Certamente, se si assume l'ottica della società cetuale, i grandi eventi della storia moderna risultano concatenarsi tra di loro, legandosi in rapporti densi di similitudine definiti dalle istituzioni intermedie (Stati generali, Stati provinciali, Parlamenti, Cortes), e nella tensione tra libertà e potere sono piuttosto le articolazioni cetuali a esprimere la prima istanza. Nella seconda parte del libro gli stessi temi sono enucleati sulla base di una rapida ma non superficiale esposizione della vasta letteratura storico-giuridica che tra XV e XVIII secolo si misurò con la necessità di definire e di condizionare la natura istituzionale delle monarchie, prestando attenzione a quelle posizioni che insistevano sul concetto di monarchia mista e composta, limitata da vincoli pattizi stretti con le assemblee rappresentative. Il volume di Angela De Benedictis chiude con una sintetica analisi di concetti quali assolutismo, costituzionalismo, repubblicanesimo, comunalismo, presentati per cenni essenziali che insistono sui nessi tra storia e storiografia.*

(D.C.)

**Ulf Hannerz, La diversità culturale**, *ed. orig. 1996, trad. dall'inglese di Rinaldo Falcioni, pp. 161, Lit 20.000, il Mulino, Bologna 2001*

Il libro analizza il rapporto fra cultura e globalizzazione. La nozione di cultura è da sempre considerata centrale per l'antropologia. Se questa disciplina si connota come lo studio della diversità umana, la cultura, o meglio le culture, ne costituiscono tradizionalmente la principale base analitica. Il punto è che, con riferimento ai processi culturali, la globalizzazione viene spesso intesa come "omogeneizzazione". Se così fosse essa implicherebbe, in prospettiva, la morte della diversità culturale e dunque anche la fine dell'antropologia. Senza la diversità, infatti, di che cosa si occuperebbero gli antropologi? Muovendo da questo interrogativo provocatorio, Hannerz affronta il fenomeno della crescente interconnessione del mondo e delle sue conseguenze a partire da una rilettura critica della vecchia definizione antropologica di cultura. Mostrando i limiti dell'idea di cultura come insieme integrato e condiviso di significati, omogeneamente distribuiti all'interno di una collettività, egli affronta il tema della diversità culturale, della sua organizzazione sociale e delle sue fonti. Da questo punto di vista, il libro si colloca in continuità con il precedente *La complessità culturale* (il Mulino, 1998), anzi diremmo che ne rappresenta il seguito in una versione più agile, ma forse anche meno organica. L'autore si interroga sui vantaggi e gli inconvenienti della diversità culturale arrivando a individuare diverse tesi a favore di questa. È interessato in modo particolare agli aspetti distributivi della cultura. Esistono, infatti, diversi modi individuali di adattarsi al repertorio culturale globale, riconducibili per esempio alla tipologia cosmopoliti/locali. La proposta di Hannerz è ancora una volta convincente: egli ci invita a non trascurare la diversità "interna" di una cultura, così come le continuità e le sovrapposizioni esterne, a osservare la cultura nel suo evolversi nel tempo, a tenere maggiormente in considerazione il ruolo degli attori (individui, gruppi, movimenti, stati, mercati). Nonostante sia suscettibile di numerose critiche, non dobbiamo rinunciare al concetto di cultura, bensì riformularlo. Citando l'autore, "è ancora la parola chiave più utile per riassumere la peculiare capacità degli esseri umani di costituire e mantenere insieme le proprie esistenze".

Antonella Meo

---

**La sfida di Babele. Incontri e scontri nelle società multiculturali**, *a cura di* **Elena Bein Ricco**, *pp.187, Lit 25.000, Claudiana, Torino 2001*

Il volumetto, con prefazione di Laura Balbo, raccoglie, oltre a un chiaro ed esauriente saggio della curatrice, scritti di Gigliola Corduas sull'intercultura nella scuola, di Sergio Rostagno su etiche e religioni, di Fulvio Ferrario sul pluralismo religioso come problema teologico, di Rita Gay Cialfi sul riconoscimento dell'altro, di Paolo Naso su laicità e pluralismo, di Ludovica Tranquilli Reali su donne e immigrazione. L'importanza del tema è ovvia, non solo perché conviviamo con una immigrazione visibile da almeno quindici anni e perché nelle scuole la presenza di allievi non di lingua madre italiana cresce ogni anno, e crescerà ancora a lungo, ma perché i conflitti sul modo di intendere e valutare la globalizzazione hanno fatto diventare esplosiva la discussione, spesso molto rozza e disinformata, sul rapporto tra culture e religioni. È diventato impossibile o grottesco cavarsela con una smorfia di disprezzo o di condiscendenza o con una accettazione superficialmente folkloristica dello straniero. Il saggio introduttivo, in particolare, appoggiandosi a testi e tesi molto autorevoli, da Habermas a Walzer, a Rawls, a Ferrajoli, a Taylor, chiarisce bene le necessità, le potenzialità e i limiti di una possibile conciliazione tra l'universalismo dei princìpi e dei diritti e il particolarismo di molte scelte. Accettare gli altri non vuol dire affatto presumere che siano tutti buoni, né significa essere particolarmente rinunciatari o morbidi: "Il confronto interculturale così inteso, che fa proprio il valore del pluralismo ma non rinuncia ad un accordo ragionato su criteri che valgano universalmente, è la via alternativa sia ad una forma di *metissage*, di mescolanza omologante che annullerebbe le diversità, sia alle tendenze che assolutizzano le differenze, considerandole mondi separati e incommensurabili".

Francesco Ciafaloni

---

**Roger Sue, Il tempo in frantumi. Sociologia dei tempi sociali**, *ed. orig. 1994, trad. dal francese di Cinzia Sciancalepore, a cura di Riccardo Cavallo, pp. 294, Lit 30.000, Dedalo, Bari 2001*

L'ipotesi centrale di questo saggio – attorno a cui ruota l'ampia analisi della letteratura, soprattutto francese, sul tempo – è che la crisi della modernità dipenda essenzialmente dalla crisi dell'ordine sociale che caratterizza le società moderne e che è basato sull'apparente centralità del tempo di lavoro. Il tempo è un concetto chiave per comprendere la struttura, la composizione e le dinamiche di ogni società, ma sarebbe illusoria una sociologia del tempo; è necessaria invece un'analisi dei *tempi sociali*, intesi come "grandi categorie o blocchi di tempo che una società si dà e rappresenta per indicare, articolare, ritmare e coordinare le principali attività sociali a cui essa accorda un'importanza particolare". Di qui la disamina delle loro caratteristiche, nelle varie epoche storiche, messe in luce già dai precursori di quella che dovrebbe diventare una disciplina specifica, di cui l'autore illustra i fondamenti e che propone come una nuova sociologia politica. In ogni epoca storica, in ogni società esiste un tempo dominante, attorno a cui si struttura l'ordine sociale, definito in base a cinque criteri: lunghezza, relazione con i valori dominanti, produzione di categorie sociali, corrispondenza al tempo del modo di produzione dominante, corrispondenza alla rappresentazione sociale. Nelle società contemporanee il tempo di lavoro, dominante nella società industriale, non lo è più in base ai primi quattro criteri, ma continua a esserlo secondo un'erronea rappresentazione. Un nuovo ordine sociale dovrà basarsi sul riconoscimento del tempo liberato come dominante. Ciò permetterà di passare da un'economia redistributiva a una distributiva, con l'istituzione di un reddito individuale garantito, la diversificazione delle fonti di reddito, la fluttuazione tra le attività.

Carmen Belloni

---

**Giovanni Gasparini, Tempo e vita quotidiana**, *pp. 156, Lit 18.000, Laterza, Roma-Bari 2001*

La relazione tra tempo e vita quotidiana non è qui da intendere in senso restrittivo-strumentale, ma piuttosto come nodo dell'esperienza sociale e individuale, che si forma appunto nell'esperienza quotidiana del tempo. In essa si creano e si evidenziano, infatti, quei valori e quella concezione del tempo come valore, che costituiscono il nucleo della cultura occidentale. Su questo presupposto l'autore costruisce – con un'architettura quasi da trattato medievale – una piccola enciclopedia del concetto di tempo sotto il profilo sociologico: che cos'è, come è gestito-misurato-governato, come se ne fa esperienza, quali sono le sue discontinuità, come entra negli oggetti della vita quotidiana, come si relaziona ai ritmi della natura, come è vissuto da donne e uomini, giovani e anziani, come persiste e si cancella, quale componente è della creazione artistica, come può essere fonte di disagio e dare senso al tempo della vita e, per alcuni, dell'oltre-vita. Centrale è la parte sui tempi sociali, in cui l'autore presenta alcuni temi della sua riflessione più che ventennale: il tempo del lavoro e il tempo liberato, e quei tempi "interstiziali", come l'attesa e la sosta – interruzione/sospensione del tempo – che, pur non essendo del tutto visibili o riconosciuti socialmente, sono fondamentali per i soggetti. Essenziale è, per Gasparini, dare un senso al tempo, operazione che si colloca a cavallo tra la dimensione individuale e quella collettiva, e in cui confluiscono l'affermazione dell'autonomia, della gratificazione, dell'accettazione dei vincoli temporali e della sostenibilità.

(C.B.)

---

**Sociologia della salute**, *a cura di* **Massimiliano Bucchi** *e* **Federico Neresini**, *pp. 323, Lit 42.000, Carocci, Roma 2001*

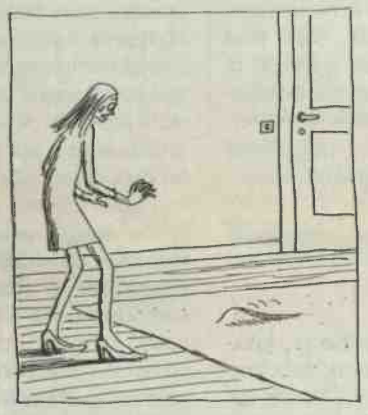
Il volume è diviso in tre parti: la prima dedicata alla ricerca sociale in ambito sanitario (con il saggio introduttivo di Neresini sull'approccio sociologico alla medicina, quello di Simonetta Simoni sulle organizzazioni sanitarie e quello di Carlo Buzzi sulla metodologia di ricerca empirica); la seconda ai processi "culturali" di comunicazione (con i saggi di Maddalena Colombo sulle culture della salute; di Bucchi sulla comunicazione della salute e ancora di Bucchi sul concetto di rischio); la terza sulle "questioni calde" nell'agenda della sociologia della salute (e qui troviamo il saggio di Neresini sulla bioetica, quello di Franca Pizzini sulla gravidanza, quello di Manuela Stella sul corpo, quello di Stefano Allievi sulla morte). Illustrerò brevemente tre contributi che mi sono sembrati ricchi di premesse per le ricerche future. Il saggio di Bucchi sulla comunicazione rivela il ruolo attivo che i media svolgono nei processi di comunicazione della salute; le strettoie che dalla scienza specialistica portano a quella popolare perdendo "sottigliezze e sfumature" e acquistando "certezze e incontrovertibilità"; le condizioni che rendono efficace l'informazione sanitaria, in particolare le campagne di prevenzione di comportamenti ritenuti rischiosi. Il contributo di Neresini sulla bioetica mette in luce con efficacia la duplice rilevanza della sociologia per l'analisi di questioni bioetiche (in modo da poter affiancare alle riflessioni astratte di giuristi e filosofi i risultati della ricerca empirica) e dei problemi bioetici come campo d'indagine sociologico, segnalando al tempo stesso l'esiguità di ricerche in questo campo. Avanzo un'ipotesi: che questo disinteresse dei sociologi sia dovuto alla loro difficoltà a confrontarsi con questioni che presentano così evidenti risvolti morali? E inoltre, è possibile che questo problema sia legato alla nozione di avalutatività da molti considerata ancora un confine invalicabile? Da ultimo vorrei segnalare il saggio di Stella, ben scritto e stimolante, che affronta la ricchezza semantica del concetto di corpo svelandone l'importanza per la ricerca sociale e la stretta connessione con la medicalizzazione. Infine due osservazioni critiche: la prima riguarda una certa eterogeneità nella scrittura e nella qualità dei saggi, la seconda concerne l'impianto stesso del libro. Perché sociologia della salute e non anche della malattia? L'omissione non è frutto di una dimenticanza, perché anche nei singoli saggi il tema della malattia rimane tutto sommato marginale rispetto a quelli di medicina e salute, malgrado il fatto che si tratta di due lati della stessa medaglia che non possono essere separati. Una lacuna che è già un tema di lavoro per il futuro.

Marco Marzano

---

**Remo Guidieri, Giocattoli**, *pp. 110, Lit 25.000, Medusa, Milano 2000*

Una "cronaca che racchiude alcune epoche di cui fu ricco il secolo che se n'è appena andato", nelle quali, secondo Remo Guidieri, antropologo e filosofo, l'utensile ludico dell'uomo della Modernità è rappresentato da oggetti-totem: reliquie del Novecento che per le stratificazioni di valore simbolico da essi generate e subite, recano le tracce di infiniti percorsi, in avanti e a ritroso, tra i rituali primigeni e quelli caratteristici della società dei consumi, nonché della cultura attuale dell'Occidente. Giocattoli contemporanei, dunque, inventati da un Soggetto disorientato dalla storia e da questo stesso Soggetto disseminati nel tempo, il cui funzionamento si rivela "enigmatico dall'inizio alla fine". A ognuno degli interventi presentati fa da contraltare un'immagine – fotografia o riproduzione fotografica di opera d'arte –, quasi a sottolineare la crisi, e la conseguente perdita, della scepsi causata dall'inflazione mimetica ravvisabile nel "Gran Rizoma", cioè in quella "linfa diventata alluvione" di un'epoca che cresce e si espande dando luogo a fittizi sovvertimenti delle categorie preesistenti. Nel testo vengono chiamati in causa forme dell'arte e del pensiero, correnti e movimenti, così come precise esperienze di singoli artisti, e l'elemento estetico è assunto come idea di fondo del modo di essere contemporaneo. In un caleidoscopio di riferimenti e di rimandi compaiono, senza alcun ordine precostituito, i nomi più significativi del secolo scorso, a cominciare dal maestro Lévi-Strauss (cui è dedicato un capitolo sul "pensiero magico"), a Picasso, a Duchamp, a Mallarmé, a Lyotard.



Giuliana Olivero

Schede - Politica

**Giorgio Carnevali, Dell'amicizia politica. Tra teoria e storia**, *pp. 126, Lit 25.000, Laterza, Roma-Bari 2001*

Una "ragionevole utopia". Così viene presentata, in questo libro, l'idea dell'"amicizia politica" come elemento fondamentale per una revisione dell'impianto "conflittualistico" elaborato dalla tradizione "realistica". Hobbes aveva poggiato il ricorso all'obbligazione politica su motivazioni dettate dalla "paura", e aveva spiegato, poi, il funzionamento dello Stato attraverso il monopolio della forza e la minaccia delle sanzioni. Ma lo sviluppo delle istituzioni democratiche – si domanda l'autore del volume – si fonda ancora su quelle ragioni? Carl Schmitt rintracciava l'essenza della politica nella diade "amico-nemico". Ma a quale dei due termini egli affidava il ruolo centrale? L'analisi del filosofo tedesco parrebbe essersi concentrata sul secondo, mentre la nozione di "amicizia" sarebbe stata ridotta a una mera entità "compatta", sulla base di religione, razza e cultura. La coniugazione di amicizia e politica, proposta, invece, nel presente lavoro, intende inserirsi nello scenario del declino dello Stato-nazione, e tenta di affondare le proprie radici teoriche nell'*Etica nicomachea* di Aristotele, pur dovendo rinunciare a un unico "universo tolemaico delle virtù". La nuova idea di amicizia politica, ora innervata dalla prospettiva cosmopolitica, non può più fondarsi su una "comune visione di ciò che è buono", bensì deve nascere "dal confronto e dalla discussione tra soggetti *diversi*". Il libro finisce, così, dopo aver fatto un po' sommariamente giustizia di Hobbes e Schmitt, col riproporre il classico elogio della diversità, della "libera discussione" e del confronto "non-conflittuale", sicuramente "ragionevole", ma anche prevedibile.

Giovanni Borgognone

---

**Pierluigi Battista, Il partito degli intellettuali. Cultura e ideologie nell'Italia contemporanea**, *pp. 146, Lit 18.000, Laterza, Roma-Bari 2001*

In un paese da sempre teatro di dispute e scontri ideologici all'arma bianca, il breve saggio di Pierluigi Battista, uno dei più noti opinionisti di area neoliberale, offre l'occasione per riflettere sui tormentati trascorsi nazionali. La mole di materiale presa in considerazione, e condensata in pagine molto ben scritte, è cospicua. Tesi di fondo è che a dominare la gran parte degli intellettuali italiani del dopoguerra, soprattutto a sinistra, sia stato uno "spirito di gruppo", il quale si sarebbe dannosamente ripercosso sulla vita artistica o culturale del paese, riflettendosi ora nell'intolleranza verso colleghi meno "ortodossi", ora nella moda degli appelli. L'analisi acquista poco a poco maggiori sfumature – accennando anche al prender forma, negli ultimi anni, con personaggi come Serra e Benni, di "un'altra storia" – ma, nel libro peraltro sempre molto interessante, la tesi forse un po' radicale dell'introduzione riemerge in più punti, e porta ad alcune forzature: perché infatti trovare per forza "ideologico" il fatto che, nel dibattito storiografico, uno studioso ne critichi un altro se le conclusioni cui giunge gli paiono controfattuali, o che la prosa di uno scrittore ad alcuni non sembri impeccabile? Battista critica gli intellettuali, tacciandoli di miope partitismo quando attaccano i compagni di strada, e accusandoli di politicismo esasperato se firmano appelli contro chi sta su fronti opposti: ma la cultura e l'arte, soprattutto in ambito letterario, sono sempre state in stretti rapporti con la polemica politica, e i gruppi di affini non sono mai mancati.

Daniele Rocca

---

**La storia del pensiero politico come formazione permanente**, *a cura di* **Manuela Ceretta**, *pp. 140, Lit 18.000, Angeli, Milano 2001*

La questione di fondo è di grande rilievo: alcune nozioni generali sulla storia del pensiero politico potrebbero costituire un aspetto importante nella formazione culturale dei funzionari di Stato e degli enti pubblici e privati. Questa è l'idea che ha guidato un seminario svoltosi presso l'Università di Torino. Nelle lezioni-capitoli che compongono l'opera, frutto di quel seminario, si presentano temi fondamentali, quali il giusnaturalismo, le utopie, la burocrazia e la nazione. La loro trattazione è stata affidata a esperti, tra cui Dino Cofrancesco, Alberto Andreatta e Francesco Tuccari. È una proposta, rivolta alle varie sedi universitarie locali, "per avviare un'offerta all'esterno di formazione postuniversitaria ricorrente".

(G.B.)

---

**Robert A. Dahl, Politica e virtù. La teoria democratica nel nuovo secolo**, *a cura di Sergio Fabbrini, pp. 191, Lit 34.000, Laterza, Roma-Bari 2001*

Come fin troppo spesso accade, il titolo o, meglio, il sottotitolo del libro sembra promettere più di quanto il contenuto riesca a mantenere. Annunciare "la teoria democratica del nuovo secolo" appare eccessivo se si considera che il volume si compone di una scelta antologica da una silloge comparsa oltreoceano, che raccoglie saggi sparsi scritti da Dahl lungo l'arco di parecchi decenni. Tuttavia, a una più attenta lettura, pur con i limiti di una compilazione, la raccolta rivela indubbi motivi di interesse. Inoltre, i saggi sono raggruppati in tre sezioni tematiche: democrazia e mercato, democrazia e bene pubblico, democrazia e cittadinanza, in modo da comporre quasi un'opera organica. L'approccio è quello consueto di Dahl: la politica non è, e non può essere, oggetto di una scienza sperimentale, ma occorre studiarla tenendo presente un insieme di elementi. In primo luogo l'evidenza empirica, che con lo sviluppo degli studi politologici si è accresciuta di molto sia sotto il profilo quantitativo-statistico sia sotto quello comparativo. Ma questo patrimonio di conoscenze non può essere messo a frutto senza tenere conto dell'esperienza storica e senza meditare la lezione dei classici. Visto in questa luce, allora, il sottotitolo non è del tutto ingannevole, ma contiene un granello di verità, e la raccolta di saggi di Dahl offre un sicuro punto di orientamento a chi voglia capire le democrazie contemporanee. Una parte non trascurabile nella riuscita del volume va attribuita al curatore, Sergio Fabbrini, che ha scritto una lunga introduzione in cui si traccia un esauriente profilo dell'attività scientifica di Dahl. Un capitolo di storia della scienza politica americana che è al tempo stesso un'indagine sulle ragioni della forza del modello democratico statunitense. In particolare, Fabbrini, nel delineare l'atteggiamento politico di Dahl, definito "un viaggiatore *liberal* della democrazia", lo riconnette a una tradizione politica che, "da Madison e Jefferson fino a Dewey", ha focalizzato il suo atteggiamento riformista "sulle istituzioni e sul loro costante miglioramento".

Maurizio Griffo

---

**Aldo Capitini tra socialismo e liberalismo**, *a cura di* **Gian Biagio Furiozzi**, *pp. 120, s.i.p., Angeli, Milano 2001*

La raccolta degli atti del convegno tenutosi a Perugia nel novembre 1999, in occasione del centenario della nascita di Capitini, è un'altra prova dell'interesse per il filosofo italiano della nonviolenza. Ad alcuni contributi sul socialismo liberale (Gian Biagio Furiozzi, Salvo Mastellone, Valdo Spini) seguono un intervento sulla Società per la pace e l'arbitrato di Perugia (Lucio d'Angelo) e vari saggi sull'opera di Capitini (Alberto de Sanctis, Angelo di Carlo, Franco Bozzi, Mario Martini, Giuseppe Moscati). Capitini è stato il fautore di un peculiare liberalsocialismo, da lui stesso definito un "orientamento social-religioso" più che "giuridico". La specificità di tale "orientamento" sembra ben colta dalla definizione del liberalsocialismo, proposta da Bozzi, come "teoria e prassi della società aperta": il modello di Capitini si distingue da quello di Bergson per la sua natura insieme religiosa e politica e da quello di Popper per la sua natura rivoluzionaria. Uno spunto interessante è la nozione di "libero socialismo" che Moscati propone per sottolineare l'accentuazione capitiniana del momento del socialismo – "che si schiude alla libertà" – rispetto a quello del liberalismo. Sta qui forse la ragione principale sia della non adesione al Partito d'Azione sia dell'attenzione al comunismo: né comunista né anticomunista, egli si considerò piuttosto un postcomunista.

Pietro Polito

---

**Marginalismo e socialismo nell'Italia liberale 1870-1925**, *a cura di* **Marco E. L. Guidi** *e* **Luca Michelini**, *pp. 618, Lit 150.000, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2001*

Il nuovo, corposo volume della Fondazione Feltrinelli affronta il problema dell'apporto del marginalismo – l'indirizzo di teoria economica prevalente in Italia fra il 1890 e il 1925 – e lo sviluppo del socialismo, in termini sia teorici sia politici. L'avvicinamento fra i due ambiti appare giustificato da alcune specifiche caratteristiche del marginalismo italiano: da un lato, la sua impostazione fortemente ideologica, influenzata dall'evoluzione darwiniana (Pantaleoni); dall'altro, la profonda valenza politica, di affermazione del liberalismo, e morale, di promozione delle energie individuali, attribuita all'economia di mercato. Se sul piano teorico il socialismo è dunque sempre avversato, sul versante politico le soluzioni risultano più differenziate. Mentre in Pantaleoni l'esaltazione del monopolio privato confluirà in una sostanziale adesione al fascismo, altri marginalisti seguiranno vie diverse, ed è proprio a questo proposito che i contributi dei saggi risultano particolarmente ricchi e originali. Alcuni economisti giungono infatti ad ammettere, sulla scorta di Walras e dello stesso Pareto, più che di Marx, la possibilità di un "socialismo di mercato" (Barone). Altri studiano i problemi del socialismo attraverso la metodologia del marginalismo (Montemartini, Leone). Non mancano, infine, gli economisti di indirizzo marshalliano, aperti alla possibilità di introdurre elementi di "socialismo" all'interno della scienza economica dominante.

Francesco Cassata

---

**Maurizio Ridolfi, Nel segno del voto. Elezioni, rappresentanza e culture politiche nell'Italia liberale**, *pp. 173, Lit 25.000, Carocci, Roma 2001*

Già da diversi anni la storiografia della vita politica ha esteso il suo campo di osservazione ben al di là delle vicende interne agli eletti e ai dirigenti. Lo stesso studio del partito politico non si limita più a considerarlo esclusivamente come macchina politica e a scrutarne i meccanismi organizzativi. Ora la storia politica guarda anche agli addentellati sociali nei quali il partito prende corpo e ai codici simbolici di cui esso si nutre e che a sua volta diffonde nella società. Maurizio Ridolfi è un ben noto rappresentante di tale tendenza storiografica, grazie ai numerosi suoi volumi dedicati ai repubblicani e ai socialisti italiani. Questo nuovo libro studia il momento delle elezioni come "l'ora della verità" delle pratiche sociali e simboliche di determinati gruppi politici nell'Italia liberale. Il primo capitolo mostra come nell'Italia liberale le pratiche del voto, per l'elezione sia degli organi locali sia di quelli nazionali, fossero marcate dalle forme di sociabilità delle campagne. Questa impronta è visibilissima nei continuatori della tradizione mazziniana, i repubblicani, a cui si dedica il secondo capitolo, mentre il terzo capitolo illustra il dibattito interno al partito socialista in età giolittiana sul tema del suffragio universale. A un socialista romagnolo, ma attivo a Milano prima della guerra, Alessandro Schiavi, è dedicato il quarto capitolo, mentre l'ultimo capitolo studia le radici dell'"Italia rossa" che, in età giolittiana, significava la parte meridionale della Lombardia, l'Emilia e il Piemonte sud orientale. Tutto ciò potrà forse interessare anche il lettore non specialistico, aiutandolo a comprendere la lunga durata delle geografie elettorali, risultato di un intreccio, stratificatosi negli anni, di culture, di tradizioni, di forme associative e di strutture economiche.

Marco Gervasoni

---

**Giuliana Laschi, L'Unione europea. Storia, istituzioni, politiche**, *pp. 142, Lit 19.000, Carocci, Roma 2001*

Negli ultimi decenni quella che era definita "Comunità europea", e che ora è giusto chiamare "Unione europea", è venuta acquistando un'importanza crescente. Tale accresciuta centralità si può però considerare inversamente proporzionale alle conoscenze che si hanno sul suo funzionamento. E questo vale non solo per i comuni cittadini, ma spesso anche per larghi strati della nostra classe dirigente. Il volume che qui segnaliamo è in grado di dare risposte adeguate a chi volesse un'informazione più precisa. Il libro è diviso in due parti: la prima di carattere storico, la seconda descrittiva. L'esposizione storica, pur compressa in limiti di spazio assai ristretti, può considerarsi esauriente. Fissate le coordinate generalissime del tema dell'unità europea dal Settecento in avanti, si procede poi con una ricostruzione dei principali avvenimenti a partire dalla fine della seconda guerra mondiale. Il racconto degli accadimenti relativi alla vita dell'Unione europea è accompagnato da quello dell'evoluzione generale dei rapporti internazionali. Una cronologia finale aiuta il lettore nella lettura, consentendo un comodo inquadramento sinottico. La seconda parte ha un carattere eminentemente esplicativo. Essa è volta a spiegare come funzionano i vari istituti e organismi che compongono l'Unione, e quali sono le politiche che l'Unione svolge al suo interno e verso gli altri organismi internazionali. Le procedure sono esposte in un linguaggio semplice e perfettamente comprensibile anche a chi non abbia una specifica preparazione giuridica o diplomatica. Continui sono i riferimenti alle origini storiche di ciascun istituto. Infine, quelli che si possono definire gli apparati di supporto comprendono, oltre alla cronologia, una bibliografia sommaria e un utilissimo elenco delle abbreviazioni. Grazie a quest'ultimo strumento tante sigle misteriose che costellano le cronache giornalistiche sulla vita delle istituzioni europee diventano facilmente intelligibili. In definitiva, se il libro non è certo (e crediamo non ambisca a essere) un esauriente manuale universitario sulle istituzioni comunitarie, si raccomanda largamente come una sorta di breve corso di educazione civica europea.

(M.Gr.)

**Federico Romero, STORIA INTERNAZIONALE DEL NOVECENTO**, *pp. 126, Lit 16.000, Carocci, Roma 2001*

Alla fine del suo percorso, il Novecento, secolo di conflitti e convulsioni tra le più sanguinose della storia, ha sancito la vittoria dell'Occidente sia sotto il profilo geopolitico e militare sia sotto quello socio-economico. O, meglio, sostiene Federico Romero, ha ribadito la preminenza mondiale dell'Occidente, quale già si registrava alla fine del secolo precedente, ridefinendola in funzione degli Stati Uniti e dei rapporti che gli altri paesi e le altre aree hanno con essi. La storia delle relazioni internazionali nel secolo appena terminato, infatti, è stata segnata principalmente dal definitivo crollo, sancito dalla prima guerra mondiale, di un sistema incentrato sugli stati europei, e dal concomitante emergere e dal progressivo affermarsi di nuove potenze extraeuropee (in primo luogo, appunto, gli Stati Uniti) che hanno introdotto logiche e concezioni diverse. I conflitti, le contrapposizioni e gli squilibri che ne sono derivati si sono inseriti, a loro volta, in un contesto in rapida trasformazione, per le molte innovazioni economiche e tecnologiche ma anche sociali e culturali. Romero ripercorre gli eventi, i processi, le crisi e gli sviluppi del sistema internazionale del Novecento evidenziando soprattutto la rilevanza di due linee di tensione: da un lato, la centralità che nella sempre più stretta rete di interdipendenze hanno continuato a occupare gli Stati-nazione, con la conseguente tensione tra i progetti di cooperazione internazionale e l'antagonismo e le rivalità che hanno segnato i rapporti interstatuali; dall'altro, le contrapposizioni e i conflitti che hanno opposto le nazioni industrializzate ai nuovi protagonisti emersi nelle altre aree del mondo.

ALESSIO GAGLIARDI

---

**Carlo Spagnolo, LA STABILIZZAZIONE INCOMPIUTA. IL PIANO MARSHALL IN ITALIA (1947-1952)**, *introd. di Charles S. Maier, pp. 297, Lit 41.000, Carocci, Roma 2001*

I dodici miliardi di dollari dell'European Recovery Program (1948-51), in cui Maier, nell'introduzione a questo libro, individua lo "sforzo americano di strutturare e governare un mondo transnazionale composto da agenti economici collettivi", ebbero un enorme peso sulla politica degli stati europei. Quell'iniziativa unilaterale permise infatti la stabilizzazione del sistema capitalistico occidentale in direzione anticomunista. Ecco perché secondo Carlo Spagnolo, autore di una pregevole ricerca, il varo degli aiuti Erp si configurò come "la mossa vincente in una drammatica partita a scacchi che riguardava l'assetto postbellico del pianeta". In questa sede vengono quindi esaminate non solo le ragioni di quanti, temendo un nuovo '29, giudicavano urgente consolidare l'assetto economico europeo (per Spagnolo la ripresa dell'economia continentale, senza l'Erp e altri aiuti, avrebbe infatti subito enormi ritardi) e creare solidi poli capitalistici in Germania e Giappone, ma anche i rapporti fra Stati Uniti, Gran Bretagna e Unione Sovietica, nonché il problema della sovranità nazionale degli Stati che ricevettero gli aiuti. Nell'analizzare le ripercussioni del Piano in Italia, e nel richiamare le posizioni di personaggi come Einaudi, De Gasperi, Tremelloni, Pella, Cuccia, Valletta, Di Vittorio, Sturzo e altri all'interno del dibattito sviluppatosi in quegli anni attorno all'impiego dei fondi, si ricorda come infine anche Roma accettasse di sottoporre a pesanti ipoteche l'autonomia nazionale. Ma in tutta l'Europa agli aiuti statunitensi dovettero corrispondere sistematiche e durature ingerenze nella conduzione politico-economica dei vari stati, sicché per l'autore l'esito storico di più ampio respiro indotto dal Piano Marshall può essere individuato in una definitiva, e forse irrimediabile, perdita di centralità da parte del vecchio continente.

DANIELE ROCCA

---

**LA GUERRA DEI DIECI ANNI. JUGOSLAVIA 1991-2001: I FATTI, I PERSONAGGI, LE RAGIONI DEI CONFLITTI**, *a cura di* **Alessandro Marzo Magno**, *prefaz. di Adriano Sofri, pp. 527, Lit 42.000, il Saggiatore, Milano 2001*

**Viviana Rossi, PRIMA E DOPO LA VIOLENZA. MOVIMENTI DI POPOLAZIONE NELLA DISGREGAZIONE DELLA JUGOSLAVIA**, *pp. 158, Lit 28.000, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2001*

Come orientarsi nella tragica sciarada jugoslava degli ultimi anni? La questione implica infatti strascichi secolari che si congiungono a rancori recenti, e, soprattutto, richiama uno scenario popolato da un nugolo di attori collettivi, i quali si sono avvicendati e combattuti lungo buona parte dello scorso decennio. Insieme di saggi scritti da vari specialisti (fra cui Gruden, Ventura e Cuzzi) e incentrati ora sulle singole fasi del conflitto, ora sui vari teatri degli scontri, *La guerra dei dieci anni* è un libro che brilla per la straordinaria dovizia di informazioni e la chiarezza espositiva. In studi organici e dettagliati, ogni atto della tragedia viene rivisitato spassionatamente, senza che finisca mai perso il filo delle cause e degli effetti, o accantonate le eredità o le responsabilità storiche del conflitto. A completare il quadro, in questo 2001 parso a molti tempo di bilanci, si pone il libro di una giovane torinese, Viviana Rossi, che riconsidera invece la tragedia jugoslava per via sintetica, seguendo sui luoghi del disastro la scia delle rovine e dei ricordi. Sulla base d'una serie di notazioni d'estremo interesse, corroborate da alcune interviste, e con cartine, statistiche e tabelle indicatrici di movimenti di popolazione, fughe e scontri fra etnie, l'autrice illustra il cuore del problema, vale a dire il ruolo da assegnarsi al concetto di identità in un'epoca di grandi mutamenti e migrazioni come l'attuale. Identità ed etnia diventano così i termini ineludibili di un dilemma epocale, e la riflessione sul modo in cui rapportarvisi, come anche sui retaggi del passato nella quotidianità di terre contese, si impone pagina dopo pagina: uno spunto da cogliere senza esitazioni, per riflettere ora, a sipario più o meno provvisoriamente chiuso, sulla violenza e la diversità.

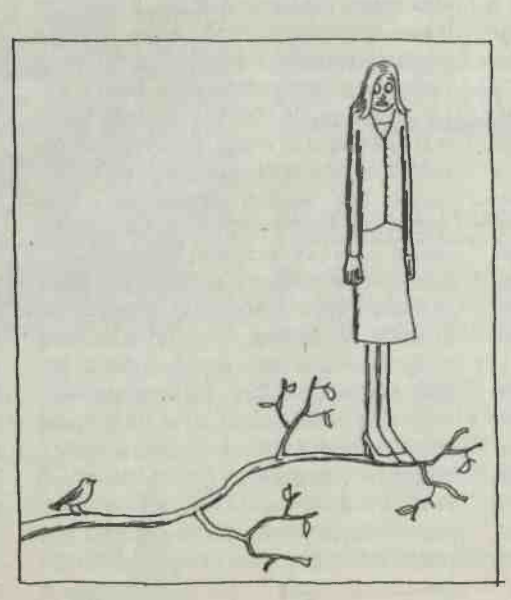
(D.R.)

---

**Fabrizio Falconi e Antonello Sette, OSAMA BIN LADEN. IL TERRORE DELL'OCCIDENTE**, *pp. 145, Lit 18.000, Fazi, Roma 2001*

Esistono libri che più che parlare dei tempi correnti ne inseguono gli eventi. Sono i cosiddetti *instant books*, la cui funzione è di coprire storie e personaggi della contemporaneità in misura sincrona al loro stesso manifestarsi. A questa categoria appartiene il lavoro di Falconi e Sette, due giornalisti di Mediaset, cimentatisi con la complessa matassa che porta sì il nome di un uomo, Osama bin Laden, ma anche la chiara impronta di più attori. L'intendimento è quello di ricostruirne la vita, fornendo ai lettori qualche strumento di valutazione e giudizio. Il risultato è una miscellanea di dati impressionanti. Le fonti, tuttavia, non sono mai citate. Quel che lascia perplessi è, soprattutto, l'insistenza sulla sola figura di bin Laden. Su questo personaggio si hanno infatti pochi elementi conoscitivi certi. E così dicasi per la sua fantomatica organizzazione al-Qaeda, dagli autori delineata come una struttura dai connotati definiti e stabili. A non pochi analisti pare invece essere più un database informativo che non un network di strutture. Così, quel che si perde, dietro l'apparente precisione delle descrizioni, è la complessità degli intrecci e la pluralità di connivenze e collusioni. Qualcuno ha detto che Osama bin Laden, ancorché uomo in carne e ossa, sia anche una categoria dello spirito occidentale, una sorta di proiezione delle angosce della modernità trionfante. Di certo ne incarna una vocazione, sia pure implicita, quella alla distruttività. Ma di questo Falconi e Sette ben poco ci dicono, preferendo attenersi a una logica rigorosamente binaria, dove le cose si affettano come il pane, con il rischio, del tutto involontario, di fare una qualche apologia del biografato, demone certo, ma pur sempre amabile, come tutti i diavoli, da che mondo è mondo.

CLAUDIO VERCELLI



**Gilles Kepel, JIHAD. ASCESA E DECLINO. STORIA DEL FONDAMENTALISMO ISLAMICO**, *ed. orig. 2000, trad. dal francese di Roberto Landucci e Stefano Liberti, pp. 436, Lit 43.000, Carocci, Roma 2001*

Le ripercussioni mediorientali delle stragi di Washington e New York hanno dimostrato la vitalità dell'idea di *guerra santa*, che in questo libro, edito in Francia nel 2000, si riteneva invece in netto declino. Sembra peraltro arduo, al momento, riconquistare un distacco analitico vicino a quello qui dimostrato da Gilles Kepel prima che la follia d'un pugno di criminali fosse da molti in Europa assunta a pretesto per istituire presunte gerarchie di civiltà o per delegittimare posizioni motivate da processi in atto da decenni: sicché qualcuno ha premuto per l'imposizione di più o meno giustificati *mea culpa* ideologici verso l'America colpita, altri hanno teorizzato superiorità culturali, altri ancora hanno interrotto lunghi silenzi pur di istituire le più sguaiate equiparazioni fra musulmani e terroristi, laddove la storia insegna che *ogni* fondamentalismo è una miccia pronta a esplodere per la distruzione della libertà e l'edificazione degli imperi. Nella fattispecie, lo studio di Kepel (privo purtroppo di un indice dei nomi) ha il merito di approfondire in modo spassionato il discorso su un fenomeno che vari fattori recentemente subentrati potrebbero portare a estendersi e perpetuarsi. Vengono esaminate in successione le numerose fasi del fondamentalismo contemporaneo, dalle origini ideologiche a Khomeini, dalla spaccatura del fronte con Saddam Hussein al database di militanti (al Qaeda) di bin Laden e al suo *Cacciate i politeisti dalla penisola Arabica* (la dichiarazione di Jihad: 1996). L'analisi diacronica è peraltro distribuita a seconda delle singole aree geografiche, cosicché le molteplici diramazioni del fondamentalismo arabo e le sue drammatiche conseguenze si delineano senza ambiguità, mentre gli spunti politici vengono brillantemente corroborati da quelli socio-culturali.

(D.R.)

**Yoram Kaniuk, IL COMANDANTE DELL'EXODUS**, *ed. orig. 2000, trad. dall'ebraico di Margherita Rapin, pp. 242, Lit 28.000, Einaudi, Torino 2001*

Spesso al centro della storia nella seconda metà del Novecento, Israele è da un ventennio anche al centro della storiografia. La sua origine, i suoi caratteri nazionali, il suo paradigma identitario sono infatti oggetto di una disputa tra storici a tratti rovente e che, inevitabilmente, esce fuori dagli ambiti strettamente accademici e scientifici; la controversia vede contrapporsi, pur con molteplici differenziazioni e articolazioni, la storiografia sionista tradizionale e i cosiddetti "nuovi storici", critici della prima dall'interno della società israeliana. Mantenendo una sostanziale impermeabilità alle tesi di questi ultimi, pur rimanendo al di fuori del dibattito storiografico, *Il Comandante dell'Exodus* di Yoram Kaniuk, che è scrittore e non storico, narra la storia di Yossi Harel, comandante, appunto, dell'Exodus, una delle quattro navi mediante le quali l'esercito ebraico clandestino tentò, tra la fine della guerra e la proclamazione dello Stato d'Israele (1948), di portare in Palestina oltre ventimila ebrei sopravvissuti alla Shoah. Evento, il disperato viaggio dell'Exodus, nel quale secondo Kaniuk sarebbe da rintracciare la vera nascita dello Stato d'Israele. Seguendo le numerose imprese cui partecipò Harel, sulla cui testimonianza diretta il libro è basato, si entra in contatto con la storia degli *yishuv* (gli ebrei che vivevano in Palestina prima della creazione di Israele), gli scontri con gli arabi, le tensioni causate dal mandato britannico del 1922, gli effetti della guerra, l'atteggiamento frequentemente ostile alla causa ebraica di statunitensi ed europei, la diffidenza che circondava i sopravvissuti alla Shoah.

(A.G.)

---

**Vincenzo Pinto, I SIONISTI. STORIA DEL SIONISMO ATTRAVERSO I SUOI PROTAGONISTI**, *pp. 299, Lit 24.000, M&B Publishing, Milano 2001*

È un periodo di rinnovato interesse per le ricerche sul sionismo. Soggetto storiografico consegnato, ancora in tempi recenti, a una lettura eminentemente partigiana e ideologica, compiuta perlopiù da detrattori o apologeti di grana grossa, sembra ora iniziare ad acquisire uno statuto autonomo dalle immediate risonanze politiche, assurgendo a campo d'indagine e applicazione per una nuova generazione di studiosi. È il caso dello sforzo compiuto in questo lavoro animato da passione e onestà intellettuali. Pinto offre al pubblico italiano una organica ricognizione sul pensiero nazionale ebraico, dai primordi fino alla prima metà del XX secolo. Le diverse accezioni e declinazioni del sionismo, gli accenti e le correnti, gli uomini e le storie sono oggetto di una disamina articolata che, per la struttura stessa dell'opera, consente un uso quasi manualistico. Evitando di lasciarsi comprimere dalla dicotomia destra-sinistra che, pur essendo rilevante, non è esaustiva dal punto di vista della comprensione di un movimento poliedrico, l'autore identifica due polarità critiche, e intersecate, nei passaggi tra tradizione e innovazione, da un lato, e secolarizzazione e modernizzazione dall'altro. All'interno del campo di significati, mutevoli, che si genera tra questi estremi, Pinto scandaglia il pensiero e l'opera di quanti fecero la storia del sionismo, inteso come movimento di rinascita nazionale. E individua nella categoria mitopoietica dell'"uomo nuovo", condivisa con altre figure del nazionalismo postromantico, uno degli assi portanti della sua impalcatura culturale.

(C.V.)

**Ludwig Binswanger, Il caso Ellen West,** *ed. orig. 1944, trad. dal tedesco di Carlo Mainoldi, pp. 219, Lit 35.000, Se, Milano 2001*

Ci sono molti buoni motivi per rimettere mano ai casi clinici che hanno fatto la storia della psicopatologia, e *Der Fall Ellen West* e senz'altro uno di questi. Il primo motivo è di ordine pedagogico. La persona cui viene dato il nome di Ellen West ha avuto, nella sventura, la fortuna di incocciare in clinici di prim'ordine. E l'idea di un consulto fra Binswanger e Kraepelin, di una consultazione con Eugen Bleuler nel corso di una degenza a Bellevue, è piuttosto intrigante. La passione, l'umiltà, la pazienza clinica degli psicopatologi dell'epoca ha molto da insegnare a tutti noi e a tanti clinici dei nostri giorni, frettolosi, arroganti e impazienti. Un secondo buon motivo è che il saggio che accompagna questo caso è una pietra miliare di quella *Daseinanalyse* che era stata, inizialmente, resa in italiano con il neologismo "antropoanalisi" e per la quale era stata successivamente proposta la definizione di "analisi della presenza". Un terzo motivo di rilievo è rappresentato dall'importanza centrale di un severo disturbo dell'alimentazione, fra i sintomi più evidenti della paziente. La crescente diffusione di questi problemi nel mondo occidentale rende Ellen West un'antesignana di tante nostre contemporanee sofferenti e il testo di Binswanger estremamente attuale. L'ultimo buon motivo, a mio giudizio, è che questo è un caso andato a finire male. E, come sempre, i casi andati male sono quelli che più ci insegnano; anche perché quasi mai si dispone di tanta onestà intellettuale per pubblicare e discutere queste vicende.

Pierluigi Politi

---

**Antonio Alberto Semi, 'mòre. Libere Associazioni Veneziane,** *pp. 103, fuori commercio, Consorzio Venezia Nuova, Venezia 2001*

Che senso ha, vi chiederete, proporre un libro che non è in commercio? Me lo sono domandato anch'io, e mi auguro di avere risolto il dilemma scrivendo ugualmente questa scheda, nella speranza che il volumetto di Semi entri, a furore di popolo, nei normali circuiti editoriali. Si tratta di una guida turistica, è vero, nulla di più di quella sorella maggiore, *Venezia in fumo. 1797-1997* (Cortina, 1996; cfr. "L'Indice", 1997, n. 5), che dettava agli amministratori locali alcune "istruzioni riservate". A differenza delle normali guide turistiche, questa edizione si caratterizza per la totale assenza di immagini (iconiche) che viene, però, compensata dalla sovrabbondanza di figure (retoriche). Lo psicoanalista veneziano ci conduce per itinerari poco evidenti, segreti, che presto divengono simbolici e, ogni tanto, addirittura onirici. I luoghi comuni (retorici) si intrecciano ai luoghi comuni (topografici) e a volte le due serie si sovrappongono, a volte si distinguono. Così si passeggia per la città dei Dogi e la guida che ci accompagna muta continuamente d'abito: ora è una vecchia zia, ora un politologo locale, ora un macabro burlone, ora una goldoniana damina. Così mutano continuamente i punti di vista, sulla città come sulla vita. Venezia può essere vista dal basso, dalle calli, o dall'alto, dal campanile, *paròn de casa*; oppure, addirittura, con la testa sott'acqua; dall'ospedale come dal cimitero. E tutto questo gironzolare porta a liberamente associare, a lasciare emergere qualcosa che, in laguna, sarebbe sicuramente sommerso. Così gli itinerari veneziani divengono itinerari della mente; anche se Alberto Semi li chiama "infantili" o "politico-filosofici", si fanno dimensione del pensiero. E le Libere Associazioni Veneziane si costituiscono, in acronimo, col fonema del desiderio, l'inglese *love*, che raddoppia e definisce il titolo del libro, quel *'mòre* su cui ci si era interrogati prima di iniziare la lettura. Una raccomandazione: l'importante è che tutto questo percorso avvenga con tranquillità, passo dopo passo. A Venezia, come in analisi, non si riesce a correre. *No ghe xe furia.*

(P.P.)

---

**Giovanni Jervis e Giorgio Bartolomei, Freud,** *pp 116, Lit 16.000, Carocci, Roma 2001*

Divulgativo? Divulgativo. Se una scheda potesse essere ridotta a due sole parole, così schederei questo volumetto. Commetterei però un torto nei confronti dei due autori, uno psichiatra che insegna psicologia dinamica e uno psicologo che di mestiere fa lo psicoanalista. Il testo non è solo facilmente comprensibile, diretto a un vasto pubblico e celebrativo del primo centenario della psicoanalisi, poiché fornisce una rapida panoramica sulla figura e sul pensiero di Freud attraverso un excursus storico delle sue principali teorizzazioni. Qui l'accento viene posto – ed è questo che rende il libro vivace e godibile anche a un pubblico non specialistico – sul contesto politico e culturale nel quale si rivela il sapere freudiano. L'attenzione critica è richiamata, in particolare, sulla reciproca influenza – spesso fonte di accese contrapposizioni – fra la cultura viennese dell'inizio secolo e la produzione scientifica del padre della psicoanalisi; il retaggio ideologico (positivistico) di Freud influenzò il suo metodo di ricerca in campo psicologico, d'altra parte le sue teorie innovative (non ultima la scoperta della sessualità infantile e del suo ruolo psicopatogenetico) segnarono una svolta radicale nel mondo culturale dell'epoca. Chiude il testo una sintetica rassegna sugli sviluppi moderni della teoria freudiana che affronta, ad esempio, lo spostamento dell'attenzione dalla triade edipica al binomio madre-bambino, il graduale abbandono della teoria del trauma, la messa in crisi del concetto di "pulsione", l'attenzione data alla problematica transfert-controtransfert, l'ampliamento della ricerca clinica sull'infanzia e sui gravi disturbi di personalità. La ricchezza di questi temi tutto lascia presagire fuorché una crisi del movimento psicoanalitico.

Anna Giroletti

---

**Ron Coleman, Guarire dal male mentale,** *ed. orig. 1999, trad. dall'inglese di Furio Di Paola e Gianna Fiore, pp. 126, Lit 26.000, manifestolibri, Roma 2001*

*Recovery, an alien concept* è l'ultimo lavoro di Ron Coleman, formatore e consulente nei servizi di salute mentale inglesi, autore di *Working with Voices*, un manuale per "uditori di voci" uscito nel 1997, e del saggio *The Politics of Madhouse*, dell'anno successivo. "Per me la guarigione è un costrutto, una concezione molto più personale, e come tale può essere definita solo dalla persona stessa". Dopo aver letto un'affermazione così forte, non è semplice per il *professional* – termine appositamente non tradotto dai curatori per conservarne la generalità – trattenersi dallo scandagliare il testo con intenti patografici cercando, tra le righe del racconto di un percorso di guarigione personale, qualche traccia di malattia. Superato questo primo scoglio, si potrà valutare come la testimonianza appassionata dell'autore, nonché voce di un protagonista, pur nutrendosi di un radicalismo vetusto che sconfina non di rado nel furore iconoclasta, disveli la sempre potenziale brutalità di una disciplina che, oggi più che mai, rischia di perdere di vista la complessità del proprio oggetto: l'uomo. Si tratta pertanto di un libro che rimane attuale al di là dei suoi macroscopici limiti; una lettura consigliabile a chi nel nostro Paese, affermando il fallimento della legge 180, si sta indirizzando in maniera esclusiva verso un recupero della dimensione biologica. Si potrebbe auspicare infatti che, proprio dal confronto degli opposti, possa germogliare un approccio alla malattia mentale integrato e multidimensionale, che prescinda da ogni pregiudizio ideologico e culturale.

Giovanni Segagni Lusignani

---

**Gerry T.M. Altman, La scalata di Babele. Un'esplorazione su linguaggio, mente, comprensione,** *ed. orig. 1997, trad. dall'inglese di Lucia Cornalba, pp. 284, Lit 55.000, Feltrinelli, Milano 2001*

Heinrich von Kleist sosteneva che alcuni grandi oratori, nel momento in cui aprono bocca, non sanno ancora cosa diranno. L'incontro con Gerry T.M. Altman, nella sua scalata psicolinguistica, ci mostra però come la prevedibilità sia parte integrante dell'esperienza del linguaggio: impariamo che all'oratore di Kleist basterà pronunciare una sola parola, anche a caso, per attivare una complessa rete di cosiddetti schemi di attività neuronale, che riflettono l'esperienza linguistica del soggetto, consentendogli di avere già in mente le successive parole, pronte per essere pronunciate. E ancor prima che inizi il discorso, il nostro oratore avrà già pronta, sempre grazie a schemi di attività neuronale, la struttura sintattica che ordinerà l'enunciato, facilitando così ulteriormente la scelta delle parole. Attraverso il fitto intreccio d'informazioni, speculazioni e semplificazioni, il testo inizia il lettore alla scienza del comportamento verbale. Il percorso prende avvio con le ricerche sull'apprendimento intrauterino del linguaggio, si snoda lungo la dettagliatissima descrizione delle tappe che dal fonema portano alla capacità di comunicare un significato, fino a far intravedere in modo originale e accattivante l'importanza delle comparazioni linguistiche transculturali e i loro risvolti evoluzionistici. Due brevi capitoli, infine, sono dedicati alle forme più note del disturbo del linguaggio, afasia e dislessia, e alle reti neurali artificiali, utili al tentativo di simulare il funzionamento dei circuiti neuronali cerebrali. Siamo di fronte a un testo costruito con la consapevolezza di una sfida: rendere affascinante ("anche per i profani") una scienza basata su infiniti tasselli di un mosaico ancora lungi dall'essere composto. È una scommessa difficile da vincere. L'autore vi è in parte riuscito, cercando il delicato compromesso tra gergo scientifico e stile divulgativo. Una traduzione precisa era presupposto irrinunciabile, e il risultato è ottimo.

Fabrizio Pavone

---

**Enrico C. Gori, L'esperienza psicoanalitica. Scrivere i "fatti clinici",** *pp. 75, Lit 20.000, Pendragon, Bologna 2001*

Cosa raccontare di un caso clinico? Come raccontare i fatti perché essi siano condivisibili nella comunità psicoanalitica e, più in generale, nella comunità scientifica? Sono queste le due domande alle quali Enrico Gori cerca di rispondere nel suo saggio *L'esperienza psicoanalitica*, chiamando a dialogare tra loro numerosi autori che si sono interrogati sulla peculiarità della scrittura di casi clinici. Lo psicoanalista che scrive deve affrontare un compito complesso perché si trova al crocevia di differenti esigenze e nella necessità di dar voce a una molteplicità di presenze interne a sé e al paziente. I fatti psicoanalitici, prima di diventare rappresentazioni verbali, sono fatti che hanno una profonda eco sensoriale ed emozionale nell'analista, stimolano la sua fantasia inconscia e questo rischia di dare una falsa curvatura alle parole del paziente stesso. Gli assunti teorici specifici della disciplina psicoanalitica, che possono e debbono aiutare a evitare il prevalere del mondo interno dello psicoanalista, rischiano a loro volta di coprire i fatti ingabbiandoli in una rigida rete di teorie. Oltre alla difficoltà di rimanere in equilibrio tra un linguaggio che attua un eccessivo disvelamento e un linguaggio teorico che si struttura come una vera e propria controresistenza, l'analista deve fare i conti con la proprie istanze superegoiche e con quelle incarnate dall'istituzione. Questo diviene particolarmente evidente qualora si debba scrivere di casi in supervisione dove ai rischi suddetti si aggiunge quello dell'imitazione e della compiacenza. L'analista che si cimenta con la scrittura clinica è quindi chiamato ad analizzare se stesso in relazione con il paziente e a rimanere consapevole che a sua volta sarà oggetto dell'analisi dei lettori e dell'istituzione senza smarrire la bellezza di un fare prossimo alla creatività artistica. Gori non fornisce alla fine un vademecum di scrittura; si limita a porre problemi e a fornire esempi che aiutino il lettore a chiarificare i rimandi concettuali. Propone così una rilettura critica del noto caso freudiano dell'Uomo dei lupi utilizzando una griglia di lettura messa a punto da Edelson e finalizzata a mettere in evidenza la struttura argomentativa e la funzione insita nella struttura stessa e, in appendice, un esempio di scrittura attraverso l'esposizione di un caso personale basata su una griglia di riferimento che sintetizza le questioni esaminate.

Elena Molinari

---

**Il sessuale,** *a cura di* **Maria Luisa Angini,** *pp. 334, Lit 40.000, Borla, Roma 2001*

Quarantaduesimo numero dei "Quaderni di psicoterapia infantile", questo volume raccoglie una serie di scritti di diversi autori impegnati nella psicoterapia con bambini e adolescenti. La confusione delle lingue, che Ferenczi osservò tra adulti e bambini, tra tenerezza e passione, si complica ulteriormente per via dello scarto, inevitabile, tra mondi generazionali diversi, e fa sì che bambini e adolescenti siano spesso soli con le loro curiosità, eccitazioni anche violente, paure di fronte al sessuale. Da qui il filo conduttore di questo lavoro, che consiste nel difficile travaglio controtransferale che porta, nella relazione terapeutica, ad accogliere la confusione cercando di non colludere ma anche di non lasciare solo il bambino o l'adolescente alle prese col suo bisogno di rappresentare, pensare e dire quello che lo agita. In tutti i lavori è evidente la difficoltà di mantenere insieme il contatto con la turbolenza che attraversa la mente infantile, e più ancora dell'adolescente in mezzo al guado, con un assetto mentale adulto indispensabile per sostenerne l'esperienza trasformativa. Un saggio, di Bigras, è dedicato alla drammaticità con cui si ripresenta nel transfert il vissuto di violenza precoce in pazienti abusati sessualmente. Ma la faticosa ricerca attraverso il contatto con la propria personale esperienza, e insieme con la specificità della mente di un altra persona e di un'altra generazione, di immagini per pensare, di giochi che consentano di rappresentare consapevolmente al posto di agire, di esplorare la dimensione del sessuale alla ricerca della propria identità, pervade tutti gli interventi. Ai lavori clinici si affiancano approfondimenti teorici, di Florence Guignard, Jean Bergeret, Giuliana Milana, Judit Mészàros, Didier Anzieu, Franco Borgogno e Yann Balestra.

Anna Viacava

# AgendA

## Wittgenstein

**A Bologna**, nei giorni 20, 21 e 22 dicembre si tiene, in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del filosofo, il convegno "Wittgenstein today", in cui si vuole riflettere sulla sua concezione generale dei compiti della filosofia e sulla sua eredità secondo quattro aree principali: filosofia del linguaggio; logica, epistemologia e filosofia della matematica; etica, antropologia, metafilosofia; filosofia della psicologia. Ne discutono Marilena Andronico, Ansgar Beckermann, Stewart Candlish, Cesare Cozzo, Piergiorgio Donatelli, Alberto Emiliani, Pasquale Frascolla, Aldo Gargani, Hans-Johann Glock, Diego Marconi, Marie McGinn, Brian McGuinness, Kevin Mulligan, Luigi Perissinotto, Davide Sparti, Goeran Sundholm, Alberto Voltolini.

**Coliva@philo.unibo.it**
**mer0090@iperboie.bologna.it**

## Guerra mondiale

**A Cortina d'Ampezzo (Belluno)** si svolge, dal 13 al 15 dicembre, il convegno "1914-1918. Una guerra, due trincee". Temi delle relazioni: guerra sulle montagne e in alta quota (Willibald Rosner, Nicola Labanca), storici italiani e storiografia internazionale della Grande guerra (Antonio Gibelli, Brigitte Mazohl-Wallnig), società civile, potere politico e militare in Italia durante il primo conflitto mondiale (Giovanna Procacci), elaborazioni letterarie (Fabio Todero, Eberhard Sauermann) e immagini pittoriche (Christoph Bertsch) della guerra in montagna, giustizia militare (Bruna Bianchi), diari di guerra (Bernhard Mertelseder e Sigrid Wisthaler), testi scolastici di propaganda per i bambini (Verena Gruber), religione, fede e patriottismo (Matthias Rettenwander, Luigi Urettini). Emilio Franzina tiene una conferenza di storia cantata sulle musiche, gli inni e le canzoni della prima guerra mondiale in Italia.

**tel. 0444-510630**
**giscortina@doiomiti.org**

## Senso e corpo

L'Università di **San Marino** organizza, nei giorni 8 e 9 dicembre, nell'Antico Monastero Santa Chiara, il convegno "Sense and Sensibility. L'emergenza del senso dal corporeo". Fra le relazioni: Denis Bertrand, "Enonciation et corps sensible. Sur quelques arguments de Michel de Montaigne"; Isabella Pezzini, "Il corpo di Pinocchio, da Collodi a Spielberg"; Francesco Marsciani, "Abbozzo di una teoria dell'immagine sensibile"; Federico Albano Leoni, "L'altra metà del cielo: il ruolo dell'udito nella comunicazione linguistica"; Liliana Albertazzi, "Semiosi naturale e linguaggio"; Jacques Fontanille, "La sémiotique de l'empreinte. Figures-corps et inscriptions sensorielles"; Paolo Fabbri, "Moti della carne e formati passionali".

**tel. 0549-882516**
**dcom@unirsm.sm**

## Bioetica

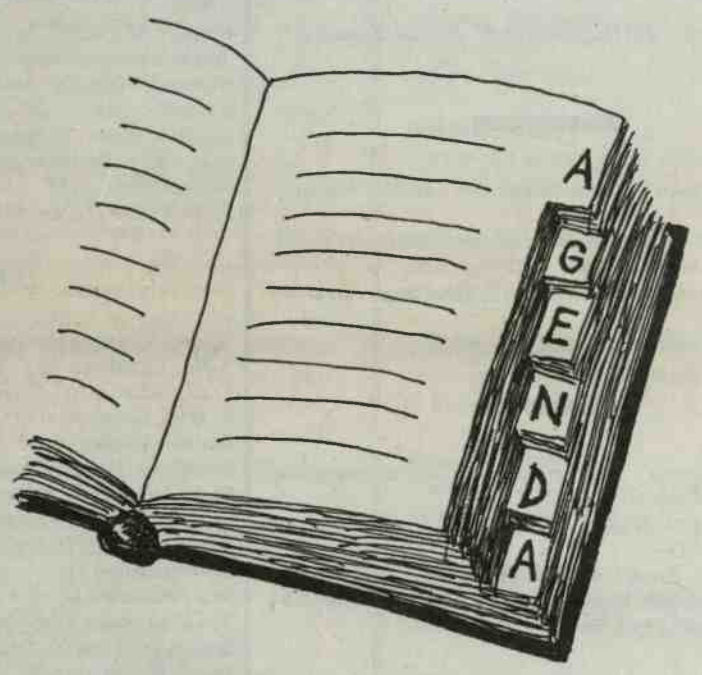
Si svolge a **Venezia** (Ca' Dolfin, Dorsoduro 3825/e), a cura dell'Istituto italiano per gli Studi filosofici e del Dipartimento di filosofia della scienza dell'Università di Padova, il convegno internazionale "Ethics, Biology and the Representation of Human Behaviour", in cui si discute sulle basi biologiche dell'etica e dei comportamenti umani. Relatori: Francisco Ayala, Giovanni Felice Azzoni, Giovanni Boniolo, Umberto Curi, Bernardino Fantini, Aldo Fasolo, Philip Kitcher, Eugenio Lecaldano, Daniolo Mainardi, Luca Pani, Stefano Parmigiani, Mario Ricciardi, Alexander Rosenberg, Michael Ruse, Elliott Sober, Paolo Vezzoni.

**tel. 041-717940**
**studfii@tin.it**

## Analisi politica

L'Istituto Gramsci dell'Emilia Romagna organizza a **Bologna** (via Barberia 4/2) alcuni seminari di studio – dal 7 dicembre 2001 al 10 maggio 2002 – su vari temi storici e politici. Dal 7 dicembre al 1° gennaio "La globalizzazione" a cura di Sandro Mezzadra, con interventi di Christian Marazzi (mercati finanziari, neoliberismo, nuovo spirito del capitalismo), Geminello Preterossi (diritto e diritti nella globalizzazione), Alessandro Dal Lago (movimenti migratori connessi con la globalizzazione), Sandro Mezzadra (multiculturalismo, identità, culture), Mario Pianta (globalizzazione dall'alto e dal basso), Anna Maria Gentili (processi di globalizzazione e stadi storia del pensiero politico per discutere di politica come occasione d'impegno culturale e strumento di partecipazione civile. I temi trattati riguardano il rapporto tra storia e politica, i grandi filoni del pensiero politico contemporaneo, le connessioni tra economia e società, i legami tra etica, politica e religione e la rappresentanza politica e le sue forme.

**tel. 011-8127879**
**unipop.torino@tiscalinet.it**




## Landolfi

Si tiene a **Firenze** (Palazzo Vecchio e Dipartimento di italianistica) nei giorni 4 e 5 dicembre il convegno "Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi", in cui si analizzano i rapporti dello scrittore con il mondo anglosassone (Mario Domenichelli), il mondo russo (Stefania Pavan, Cristina Terrile), il mondo francese (Idolina Landolfi), il mondo esoterico (Mauro Della Ferrera), il fantastico (Enrico Ghidetti), le macchine (Maria Carla Papini), l'occulto (Marino Biondi). Si discute inoltre della centralità di Landolfi (Giorgio Luti), dell'ombra di Edgar Allan Poe (Omella De Zordo), di giochi di citazione nella sua narrativa (Rita Guerricchio), di poesia come oltre (Giovanni Maccari), delle traduzioni di Landolfi in ungherese (Margit Lukàcsi) e in tedesco (Maria Ragni Gschwend), di approssimazioni alla lingua altra nella sua opera (Paolo Zublena), della sua opera poetica (Marco Marchi).

**tel. 055-5032476**
**dipita@unifi.it**

## Lincei

L'Accademia dei Lincei promuove a **Roma** (via della Lungara 10) una serie di conferenze: 10 gennaio, Guy Ourisson, "Une origine Polyterpénique pour la Vie"; 7 febbraio, Aldo Pinchera, "Il gozzo, lo iodio, la società"; 7 marzo, Vittorio Denti, "La giustizia civile nei principi costituzionali"; 9 maggio, Frank Kermode, "Changes in the Practice of Literary Criticism".

**tel. 06-6861159**

## Venerdì letterari

**A Torino**, l'Associazione culturale italiana organizza (sala congressi San Paolo, via Santa Teresa 1) un ciclo di conferenze da novembre 2001 a marzo 2002. Dopo Mauro Salizzoni e Dante Liano, il 14 dicembre, Paolo Repetto, "Il colore dei suoni: Schönberg e Kandinskij"; 10 gennaio, Paolo Mieli, "La storia fuori dal coro. Risorgimento, fascismo e comunismo"; 18 gennaio, Laura Pariani, "Raccontare la memoria"; 1 febbraio, Eva Cantarella, "Omero. Poesia e controllo sociale"; 15 febbraio, Gianfranco Marrone, "Il corpo in società. Verso la sociosemiotica"; 1 marzo, Biancamaria Amoretti Scarcia, "All'epoca delle mille e una notte: il mondo dell'Islam"; 8 marzo, Luigi Zoja, "Il padre nella storia e nell'attualità"; 22 marzo, Marc Augé, "Turismo, viaggio, racconto".

**tel. 011-8174777**
**venerdì letterari@tin.it**

## Scrittura del territorio

Il laboratorio Grafio organizza a **San Lazzaro di Savena (Bologna)**, nella Biblioteca comunale, fino a gennaio, un ciclo di conferenze legato a un laboratorio di scrittura in cui si conduce un'analisi del territorio attraverso la letteratura. 7 dicembre, Franco Berardi, "Deterritorializzazioni"; 11 gennaio, Mariella Zoppi, "Il paesaggio, tra natura e cultura"; 18 gennaio, Bruno Falcetto, "Luoghi di carta. Spazio e generi narrativi".

**giacasc@tin.it**

## Lingua tedesca

**A Milano** (Circolo filologico milanese, via Clerici 10), martedì 11 dicembre, si tiene un incontro sul tema "Le lingue al Brennero. Confine o contatto?", in cui si tratta di traduzione (Renata Colorni), di scrittori mitteleuropei in Italia (Giorgio Pressburger), di lingua impropria (Joseph Zoderer), dell'esperienza di un germanista traduttore (Luigi Forte), di editoria (Lorenzo Enriques).

**tei. 06-3225751**
**lisci@bo.zanichelli.it**

## Lessico della storia

L'Università Popolare, con l'Istituto Salvemini, la Società Fabiana, la Biblioteca delle libertà e il CeSeDi promuove a **Torino** (Palazzo Campana, via Carlo Alberto 8) un Laboratorio

### Le immagini

Le immagini di questo numero sono tratte da *Balkan* di Livio Senigalliesi (pp. 144, s.i.p. Edizioni del Museo, Brescia 2001), che raccoglie fotografie scattate dall'autore in Bosnia, Croazia, Serbia, Macedonia, Kosovo tra il 1991 e il 2001. La fotografia a p. 39 è invece di Robert Frank (da *Gli americani*, 1958).

## Civilia

**A Torino** (Unione Culturale, via Cesare Battisti 4/b), il 19 dicembre, si svolge un dibattito sullo stato della competenza politica nella cultura comune e sulla selezione delle élites con Franco Rositi, Delia Frigessi, Bruno Manghi, Marco Revelli, Loredana Sciolla, Annina Viacava.

**011-5591713**
**info@bollatiboringhieri.it**

## Premi

La Fondazione Benetton studi ricerche di Treviso bandisce un concorso a sei borse di studio intitolate a **Gaetano Cozzi**, quattro per tesi di laurea e due per tesi di dottorato discusse nelle università italiane negli anni accademici 2000-2001 e 2001-2002, sul tema "Il gioco e i giochi attraverso i tempi, fino agli sport contemporanei". I lavori possono riguardare sia i giochi (di epoca storica antica, medievale, moderna o contemporanea), sia le norme che li regolano, i principi a cui si ispirano, la loro importanza nella vita sociale, l'atteggiamento della sensibilità collettiva e della cultura verso di essi. Le tesi devono essere inviate rispettivamente entro il 30 aprile 2002 e 2003 accompagnate da curriculum e da certificato dell'università a: Fondazione Benetton Studi Ricerche, piazza Crispi 8, 31100 Treviso. L'ammontare delle borse di studio è di € 2500.

**tel. 0422-579450**
**ida.frigo@fbsr.it**

**Il Premio nazionale di narrativa Bergamo** segnala ogni anno cinque scrittori italiani che abbiano pubblicato un'opera in prosa nell'anno precedente. Una giuria popolare di cento lettori, insieme alla giuria tecnica composta da Alfredo Giuliani, Angelo Guglielmi, Lucio Klobas e Giuseppe Pontiggia seleziona i testi, che vanno inviati, entro il 31 dicembre, alla segreteria del premio, c/o Confesercenti, via Galli 8, 24100 Bergamo. Il vincitore riceve Lit 5.000.000, ogni finalista Lit 1.000.000.

**tel. 335-5471288**

di Elide La Rosa

# Tutti i titoli di questo numerO


ALTMAN, GERRY T.M. - *La scalata di Babele. Un'esplorazione su linguaggio, mente, comprensione* - Feltrinelli - p. 52
AMIS, MARTIN - *Cattive acque* - Einaudi - p. 46
ANGINI, MARIA LUISA (A CURA DI) - *Il sessuale* - Borla - p. 52
ANTINUCCI, FRANCESCO - *La scuola si è rotta. Perché cambiano i modi di apprendere* - Laterza - p. 44
ARAGONA, RAFFAELE (A CURA DI) - *Capri à contrainte. Testi e glosse* - La Conchiglia - p. 45
ARMENO, CRISTOFORO - *Peregrinaggio di tre giovani figliuoli del re di Serendippo* - Salerno - p. 44

BANDA, ALESSANDRO - *Dolcezze del rancore* - Einaudi - p. 10
BATTISTA, PIERLUIGI - *Il partito degli intellettuali. Cultura e ideologie nell'Italia contemporanea* - Laterza - p. 50
BAUDINO, MARIO - *Voci di guerra 1940-1945. Sette storie d'amore e di coraggio* - Ponte alle Grazie - p. 47
BAXTER, JOHN - *Woody Allen. La biografia* - Lindau - p. 36
BEIN RICCO, ELENA - *La sfida di Babele. Incontri e scontri nelle società multiculturali* - Claudiana - p. 49
BERTRAND, ALOYSIUS - *Gaspard de la nuit* - Rizzoli - p. 16
BETTETINI, MARIA - *Breve storia della bugia. Da Ulisse a Pinocchio* - Cortina - p. 28
BINSWANGER, LUDWIG - *Il caso Ellen West* - Se - p. 52
BROOK, PETER - *I fili del tempo. Memorie di una vita* - Feltrinelli - p. 38
BUCCHI, MASSMILIANO / NERESINI, FEDERICO (A CURA DI) - *Sociologia della salute* - Carocci - p. 49

CAMILLERI, ANDREA - *Il re di Girgenti* - Sellerio - p. 10
CANFORA, LUCIANO - *Il Fozio ritrovato. Juan de Mariana e André Scott* - Dedalo - p. 18
CARNEVALI, GIORGIO - *Dell'amicizia politica. Tra teoria e storia* - Laterza - p. 50
CERETTA, MANUELA (A CURA DI) - *La storia del pensiero politico come formazione permanente* - Angeli - p. 50
CINI, MARCELLO - *Dialoghi di un cattivo maestro* - Bollati Boringhieri - p. 33
CIXOUS, HÉLÈNE - *Osnabrück* - Tufani - p. 16
COLEMAN, RON - *Guarire dal male mentale* - manifestolibri - p. 52
CORNI, GUSTAVO - *I ghetti di Hitler. Voci da una società sotto assedio* - il Mulino - p. 20

DAHL, ROBERT A. - *Politica e virtù. La teoria democratica nel nuovo secolo* - Laterza - p. 50
DE BENEDICTIS, ANGELA - *Politica, governo e istituzioni nell'Europa moderna* - il Mulino - p. 48
DE BERNARDI, ALBERTO - *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico* - Bruno Mondadori - p. 20
DE RIENZO, EMILIA / DE FIGUEIREDO, CLAUDIA - *Anni senza vita al Cottolengo. Il racconto e le proposte di due ex ricoverati al Cottolengo* - Rosenberg & Sellier - p. 31
DEL CORNO, DARIO E LIA - *Nella terra del mito. Viaggiare in Grecia con dèi, eroi e poeti* - Mondadori - p. 18
DELERM, PHILIPPE - *L'ospite inatteso* - Frassinelli - p. 45
DEMARCHI, ANDREA - *I fuochi di San Giovanni* - Rizzoli - p. 8
DI MOTOLI, PAOLO - *La destra sionista* - M&B Publishing - p. 23
D'ORSI, ANGELO - *Intellettuali nel Novecento italiano* - Einaudi - p. 22
DUNCAN, PAUL - *Tutti i film di Alfred Hitchcock* - Lindau - p. 36

FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO - *L'immagine al potere. Vita di Giovan Lorenzo Bernini* - Laterza - p. 48
FALCONI, FABRIZIO / SETTE, ANTONELLO - *Osama bin Laden. Il terrore dell'occidente* - Fazi - p. 51
FAMULARO, MASSIMO - *Piccoli orrori* - Di Salvo - p. 47
FAULKNER, WILLIAM - *Assalonne, Assalonne!* - Adelphi - p. 12
FERRARIS, MAURIZIO / KOBAU, PIETRO (A CURA DI) - *L'altra estetica* - Einaudi - p. 28
FIORI, ANTONIO - *Il filtro deformante. La censura sulla stampa durante la prima guerra mondiale* - Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea - p. 23
FUENTES, CARLOS - *Gli anni con Laura Díaz* - il Saggiatore - p. 17
FURIOZZI, GIAN BIAGIO (A CURA DI) - *Aldo Capitini tra socialismo e liberalismo* - Angeli - p. 50
FUSINI, NADIA - *Lo specchio di Elisabetta* - Mondadori - p. 9

GASPARINI, GIOVANNI - *Tempo e vita quotidiana* - Laterza - p. 49
GIDE, ANDRÉ - *Autoritratto di un uomo scontroso* - il melangolo - p. 45
GNOLI, RANIERO (A CURA DI) - *La rivelazione del Buddha. Vol. 1: I testi antichi* - Mondadori - p. 26
GOBETTI, PIERO - *Epistolario I* - Einaudi - p. 21
GOFFMAN, ERVING - *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza* - Edizioni di Comunità - p. 30
GOMBROWICZ, WITOLD - *Gli indemoniati* - Bompiani - p. 46
GORI, ENRICO C. - *L'esperienza psicoanalitica. Scrivere i "fatti clinici"* - Pendragon - p. 52
GRASSO, SILVANA - *La pupa di zucchero* - Rizzoli - p. 9
GUIDI, MARCO E. L. / MICHELINI, LUCA (A CURA DI) - *Marginalismo e socialismo nell'Italia liberale 1870-1925* - Fondazione Giangiacomo Feltrinelli - p. 50
GUIDIERI, REMO - *Giocattoli* - Medusa - p. 49

HAMMETT, DASHIELL - *La città degli incubi* - Guanda - p. 14
HANNERZ, ULF - *La diversità culturale* - il Mulino - p. 49

IPARRAGUIRRE, SYLVIA - *La terra del fuoco* - Einaudi - p. 17

JALLA, DANIELE - *Il museo contemporaneo* - Utet - p. 35
JERVIS, GIOVANNI / BARTOLOMEO, GIORGIO - *Freud* - Carocci - p. 52
JOUVET, MICHEL - *Perché dormiamo? Perché sogniamo?* - Dedalo - p. 32

KANIUK, YORAM - *Il comandante dell'Exodus* - Einaudi - p. 51
KEPEL, GILLES - *Jihad. Ascesa e declino. Storia del fondamentalismo islamico* - Carocci - p. 51
KING, BOLTON / OKEY, THOMAS - *L'Italia d'oggi* - Laterza - p. 22
KING, JOHN - *Fuori casa* - Guanda - p. 46

LASCHI, GIULIANA - *L'Unione europea. Storia, istituzioni, politiche* - Carocci - p. 50
LAZARE, BERNARD - *L'affaire Dreyfus. Un errore giudiziario* - Mobydick - p. 23
LEIRIS, MICHEL - *Francis Bacon* - Abscondita - p. 34
LOMBARDI VALLAURI, LUIGI - *Nera luce. Saggio su cattolicesimo e apofatismo* - Le Lettere - p. 27

MAGRELLI, ENRICO / SPAGNOLETTI, GIOVANNI (A CURA DI) - *Tutti i film di Fassbinder* - Ubulibri - p. 36
MARZO MAGNO, ALESSANDRO (A CURA DI) - *La guerra dei dieci anni. Jugoslavia 1991-2001: i fatti, i personaggi, le ragioni dei conflitti* - il Saggiatore - p. 51
MASONI, TULLIO / VECCHI, PAOLO (A CURA DI) - *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction* - Lindau - p. 37
MEINI, CRISTINA - *Psicologia ingenua. Una teoria evolutiva* - McGraw-Hill - p. 33
MELILLI, MASSIMILIANO - *Punta Galera. Il romanzo di Antonio Gramsci a Ustica* - Giunti - p. 47
MIMMI, FRANCO - *Un cielo così sporco* - Diabasis - p. 47
MORI, MASSIMO - *Libertà, necessità, determinismo* - il Mulino - p. 30
MUNRO, ALICE - *Il sogno di mia madre* - Einaudi - p. 46

NAIPAUL, V.S. - *Fedeli a oltranza. Un viaggio tra i popoli convertiti dell'Islam* - Adelphi - p. 12
NEGRI, MASSIMO / SANI, MARGHERITA (A CURA DI) - *Museo e cultura della qualità* - Clueb - p. 34
NIGRO, RAFFAELE - *Diario mediterraneo* - Laterza - p. 9

OLMO, CARLO (A CURA DI) - *Costruire la città dell'uomo. Adriano Olivetti e l'urbanistica* - Edizioni di Comunità - p. 25
ORSENIGO, VITTORIO - *Corpo* - Mobydick - p. 47
ORTONA, GUIDO - *Economia del comportamento xenofobo* - Utet - p. 24

PAASILINNA, ARTO - *Lo smemorato di Tapiola* - Iperborea - p. 46
PAINI, DOMINIQUE / COGEVAL, GUY (A CURA DI) - *Hitchcock et l'art. Coïncidences fatales* - Mazzotta / Centre Pompidou - p. 36
PARISI, DOMENICO - *Scuol@.it. Come il computer cambierà il modo di studiare dei nostri figli* - Mondadori - p. 44
PASOLINI, PIER PAOLO - *Per il cinema* - Mondadori - p. 4
PASOLINI, PIER PAOLO - *Teatro* - Mondadori - p. 4
PASTORE, ALESSANDRO / GARBELLOTTI, MARINA (A CURA DI) - *L'uso del denaro. Patrimoni e amministrazione nei luoghi pii e negli enti ecclesiastici in Italia (secoli XV-XVIII)* - il Mulino - p. 48
PIEMONTESE, FELICE - *Dottore in niente* - Marsilio - p. 8
PINTO, VINCENZO - *I sionisti. Storia del sionismo attraverso i suoi protagonisti* - M&B Publishing - p. 51
PIRRO, UGO - *Per scrivere un film* - Lindau - p. 37
PO-CHIA HSIA, RONNIE - *La Controriforma. Il mondo del rinnovamento cattolico (1540-1770)* - il Mulino - p. 48
PORCIANI, ILARIA (A CURA DI) - *L'università italiana. Repertorio di atti e provvedimenti ufficiali (1859-1914)* - Olschki - p. 22
PORCIANI, ILARIA (A CURA DI) - *Università e scienza nazionale* - Jovene - p. 22

RABREAU, DANIEL - *Claude - Nicolas Ledoux (1736-1806). L'Architecture et les Fastes du Temps* - William Blake Co. / Art & Art - p. 34
RICHAUD, FRÉDÉRIC - *La porta del diavolo* - Ponte alle Grazie - p. 45
RIDOLFI, MAURIZIO - *Nel segno del voto. Elezioni, rappresentanza e culture politiche nell'Italia liberale* - Carocci - p. 50
ROMERO, FEDERICO - *Storia internazionale del Novecento* - Carocci - p. 51
ROSSI, VIVIANA - *Prima e dopo la violenza. Movimenti di popolazione nella disgregazione della Jugoslavia* - l'ancora del mediterraneo - p. 51
ROTH, PHILIP - *La macchia umana* - Einaudi - p. 13

SABA, COSETTA G. - *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile* - Lindau - p. 36
SABATO, ERNESTO - *Il tunnel* - Einaudi - p. 17
SCALZO, DOMENICO (A CURA DI) - *Gianni Amelio. Un posto al cinema* - Lindau - p. 37
SCHNEIDER, HELGA - *Lasciami andare, madre* - Adelphi - p. 13
SEMI, ANTONIO ALBERTO - *'more. Libere Associazioni Veneziane* - Consorzio Venezia Nuova - p. 52
SICILIANO, ENZO (A CURA DI) - *Racconti italiani del Novecento* - Mondadori - p. 7
SORI, ERCOLE - *La città e i rifiuti. Ecologia urbana dal Medioevo al primo Novecento* - il Mulino - p. 48
SPAGNOLO, CARLO - *La stabilizzazione incompiuta. Il piano Marshall in Italia (1947-1952)* - Carocci - p. 51
SPINATO, GIAMPAOLO - *Di qua e di là dal cielo* - Mondadori - p. 47
SUE, ROGER - *Il tempo in frantumi. Sociologia dei tempi sociali* - Dedalo - p. 49
SUPERVIELLE, JULES - *Il ragazzo della domenica... e degli altri giorni* - meridiano zero - p. 45
SZONDI, PETER - *Poetica e filosofia della storia* - Einaudi - p. 29

TOLSTOI, LEV - *Felicità familiare* - Garzanti - p. 15
TRIONE, ALDO - *L'ordine necessario* - il melangolo - p. 29

UGOLINI, GHERARDO - *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica* - Carocci - p. 18

VERRI, ALESSANDRO - *Saggio sulla storia d'Italia* - Edizioni di Storia e Letteratura - p. 48
VON FOERSTER, HEINST / VON GLASERFELD, ERNST - *Come ci si inventa. Storie, buone ragioni ed entusiasmi di due responsabili dell'eresia costruttivista* - Odradek - p. 32

WANG, LULU - *La festa bianca* - il Saggiatore - p. 46
WOLKE, ROBERT L. - *Al suo barbiere Einstein la raccontava così. Vita quotidiana e quesiti scientifici* - Feltrinelli - p. 33

# Hanno collaborato

EDITRICE
*"L'Indice S.p.A."*
*Registrazione Tribunale di Roma n. 369 del 17/10/1984*

PRESIDENTE
*Gian Giacomo Migone*

AMMINISTRATORE DELEGATO
*Maurizio Giletti*

CONSIGLIERI
*Lidia De Federicis, Delia Frigessi, Gian Luigi Vaccarino*

DIRETTORE EDITORIALE
*Piero de Gennaro*

REDAZIONE
*via Madama Cristina 16, 10125 Torino*
*tel. 011-6693934, fax 6699082*
lindice@tin.it
www.lindice.com

UFFICIO ABBONAMENTI
*tel. 011-6689823 (orario 9-13).*

UFFICIO PUBBLICITÀ
*tel. 011-6613257*

PUBBLICITÀ CASE EDITRICI
*Argentovivo, via Bordighera 6, 20142 Milano*
*tel. 02-89515424, fax 89515565*
argentovivo@argentovivo.it

DISTRIBUZIONE IN EDICOLA
*So.Di.P, di Angelo Patuzzi, via Bettola 18, 20092 Cinisello (Mi)*
*tel. 02-660301*

DISTRIBUZIONE IN LIBRERIA
*Pde, via Tevere 54, Loc. Osmannoro, 50019 Sesto Fiorentino (Fi)*
*tel. 055-301371*

VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA
la fotocomposizione, *via San Pio V 15, 10125 Torino*

STAMPA
*presso So.Gra.Ro. (via Pettinengo 39, 00159 Roma) il 28 dicembre 2001*

"L'Indice" (USPS 0008884) is published monthly except August for $ 99 per year by "L'Indice S.p.A." - Turin, Italy. Periodicals postage paid at L.I.C., NY 11101 Postamster: send address changes to "L'Indice" c/o Speedimpex Usa, Inc.-35-02 48th Avenue, L.I.C., NY 11101-2421

DIREZIONE
*Mimmo Candito (direttore)*
*Mariolina Bertini (vicedirettore)*
*Aldo Fasolo (vicedirettore)*

REDAZIONE
*Camilla Valletti (redattore capo), Norman Gobetti, Daniela Innocenti, Elide La Rosa, Tiziana Magone*

COMITATO EDITORIALE

*Cesare Cases (presidente)*

*Enrico Alleva, Arnaldo Bagnasco, Elisabetta Bartuli, Gian Luigi Beccaria, Cristina Bianchetti, Luca Bianco, Bruno Bongiovanni, Guido Bonino, Eliana Bouchard, Loris Campetti, Franco Carlini, Enrico Castelnuovo, Guido Castelnuovo, Alberto Cavaglion, Anna Chiarloni, Sergio Chiarloni, Marina Colonna, Alberto Conte, Sara Cortellazzo, Piero Cresto-Dina, Lidia De Federicis, Giuseppe Dematteis, Michela di Macco, Giovanni Filoramo, Delia Frigessi, Anna Elisabetta Galeotti, Gian Franco Gianotti, Claudio Gorlier, Martino Lo Bue, Diego Marconi, Franco Marenco, Luigi Mazza, Gian Giacomo Migone, Angelo Morino, Alberto Papuzzi, Cesare Pianciola, Luca Rastello, Tullio Regge, Marco Revelli, Lorenzo Riberi, Alberto Rizzuti, Gianni Rondolino, Franco Rositi, Lino Sau, Giuseppe Sergi, Stefania Stafutti, Ferdinando Taviani, Mario Tozzi, Gian Luigi Vaccarino, Maurizio Vaudagna, Anna Viacava, Paolo Vineis, Dario Voltolini, Gustavo Zagrebelsky*

RITRATTI
*Tullio Pericoli*

DISEGNI
*Franco Matticchio*

MARTIN EDEN
*a cura di Elide La Rosa, Dario Voltolini*

STRUMENTI
*a cura di Lidia De Federicis, Diego Marconi, Camilla Valletti*

EFFETTO FILM
*a cura di Sara Cortellazzo, Norman Gobetti, Gianni Rondolino con la collaborazione di Giulia Carluccio e Dario Tomasi*

## PER ABBONARSI

*Tariffe: (11 numeri corrispondenti a tutti i mesi, tranne agosto) Italia: € 47,00. Europa: € 58,50 (via superficie) e € 65,00 (via aerea). Paesi extraeuropei (solo via aerea): € 78,50.*

*Gli abbonamenti vengono messi in corso a partire dal mese successivo a quello in cui perviene l'ordine.*

*Si consiglia il versamento sul conto corrente postale n. 37827102 intestato a* L'Indice dei libri del mese - Via Madama Cristina 16 - 10125 Torino, *oppure l'invio di un assegno bancario "non trasferibile" all'Indice, Ufficio Abbonamenti, via Madama Cristina 16 - 10125 Torino, oppure l'uso della carta di credito (comunicandone il numero per e-mail, via fax o per telefono).*

*I numeri arretrati costano € 7,50 cadauno.*

**LUCA AIMERI**
*Sceneggiatore, tiene corsi di scrittura per lo schermo* (Manuale di sceneggiatura cinematografica, *Utet, 1998).*

**GIUSEPPE ANTONELLI**
*Ricercatore di storia della lingua italiana all'Università di Cassino.*

**SIMONE BAIOCCO**
*Borsista alla scuola di specializzazione in storia dell'arte all'Università di Bologna.*

**LAURA BALBO**
*Insegna sociologia all'Università di Ferrara. Si occupa di politiche antidiscriminatorie.*

**ALBERTO M. BANTI**
*Insegna storia contemporanea all'Università di Pisa.*

**MONICA BARDI**
*Redattrice editoriale Utet.*

**CARLA BAZZANELLA**
*Insegna linguistica all'Università di Torino.*

**ALFONSO BERARDINELLI**
*Saggista e critico* (Stili dell'estremismo, *Editori Riuniti, 2001).*

**GIULIANA BESSO**
*Borsista di storia greca all'Università di Torino.*

**CLAUDIO BEVEGNI**
*Insegna filologia greca all'Università di Sassari.*

**CRISTINA BIANCHETTI**
*Insegna urbanistica all'Università di Chieti.*

**BRUNO BONGIOVANNI**
*Insegna storia contemporanea all'Università di Torino.*

**STEFANO BONI**
*Critico cinematografico. Membro della redazione di "Garage".*

**ELIANA BOUCHARD**
*Redattore editoriale.*

**GIOVANNI CACCIAVILLANI**
*Insegna letteratura francese all'Università "Ca' Foscari" di Venezia.*

**RITA CALABRESE**
*Insegna letteratura tedesca moderna e contemporanea all'Università di Palermo.*

**FRANCESCO CIAFALONI**
*Ricercatore presso l'Ires-Cgil di Torino.*

**ANTONELLA CILENTO**
*Insegna scrittura creativa a Napoli e collabora al "Corriere del Mezzogiorno".*

**FELICE CIMATTI**
*Insegna filosofia della mente all'Università della Calabria.*

**VITTORIO COLETTI**
*Insegna storia della lingua italiana all'Università di Genova.*

**ADRIANO COLOMBO**
*Si occupa di educazione linguistica e letteraria.*

**SARA CORTELLAZZO**
*Presidente dell'Aiace di Torino.*

**PIERO CRESTO-DINA**
*Dottore di estetica presso l'Università di Bologna.*

**LIDIA DE FEDERICIS**
*Si occupa di storia della letteratura e di didattica* (Letteratura e storia, *Laterza, 1998).*

**MARIELLA DI MAIO**
*Insegna lingua francese all'Università di Roma Tre.*

**MIRCO DONDI**
*Storico* (La Lunga Liberazione. Giustizia e Violenza nel dopoguerra italiano, *Editori Riuniti, 1999).*

**MARCO EMANUELE**
*Insegnante. Si occupa di storia del melodramma.*

**VALERIO EVANGELISTI**
*Scrittore* (Alla periferia di Alphaville, *l'ancora del mediterraneo, 2000).*

**NICOLA GARDINI**
*Ricercatore di letterature comparate all'Università di Palermo.*

**GIANLUCA GARELLI**
*Dottore di ricerca in estetica* (La teologia secondo Kant, *Bologna, 1999).*

**MARCO GERVASONI**
*Ricercatore di storia contemporanea presso l'Università di Milano* (L'intellettuale come eroe. Piero Gobetti e le culture del Novecento, *La Nuova Italia, 2000).*

**TONINO GRIFFERO**
*Insegna estetica all'Università di Roma 2 "Tor Vergata".*

**BIANCA GUIDETTI SERRA**
*Penalista.*

**PAOLO HENRY**
*Psicologo.*

**SILVIO LANARO**
*Insegna storia contemporanea all'Università di Padova.*

**FILIPPO LA PORTA**
*Saggista. Collabora al "manifesto" e all'"Unità".*

**DAVIDE LOVISOLO**
*Insegna fisiologia generale all'Università di Torino.*

**MICHELE MARANGI**
*Critico cinematografico. Svolge attività didattica sull'analisi del film.*

**VITTORIA MARTINETTO**
*Insegna lingua e letterature ispanoamericane all'Università di Torino.*

**MANFREDO MASSIRONI**
*Insegna psicologia generale all'Università di Venezia.*

**MARIO MATERASSI**
*Insegna letteratura degli Stati Uniti all'Università di Firenze.*

**EDDA MELON**
*Insegna letteratura francese moderna e contemporanea all'Università di Torino.*

**ANNA NADOTTI**
*Traduttrice e consulente editoriale. Si occupa di letteratura inglese e angloindiana.*

**RENATO NISTICÒ**
*Bibliotecario e saggista* (La biblioteca, *Laterza, 1999).*

**PAOLO NORI**
*Scrittore* (Gli ustionati, *Einaudi, 2001).*

**FRANCA ONGARO BASAGLIA**
*Saggista.*

**ELISA PAGANINI**
*Dottore di ricerca in filosofia all'Università di Torino.*

**LUCA PARISOLI**
*Maître de conférences in filosofia analitica e teoria generale del diritto presso l'Université de Paris X, Nanterre.*

**ALBERTO PELISSERO**
*Ricercatore di indologia all'Università di Torino.*

**SILVIO PERRELLA**
*Saggista* (Calvino, *Laterza, 1999).*

**CARLO PESTELLI**
*Studia storia della lingua italiana e scrive canzoni.*

**PIETRO PETRAROIA**
*Sovrintendente alle belle arti della Regione Lombardia.*

**SONIA PILOTO CASTRI**
*Consulente editoriale. Si occupa di ispanistica.*

**AGOSTINO PIRELLA**
*Insegna psichiatria all'Università di Torino.*

**MASSIMO QUAGLIA**
*Docente di cinema dell'Aiace di Torino.*

**DAMIANO REBECCHINI**
*Ricercatore in letteratura russa all'Università di Milano.*

**DANIELE ROCCA**
*Dottorando in storia delle dottrine politiche all'Università di Torino.*

**FRANCESCO ROGNONI**
*Insegna letteratura angloamericana all'Università di Udine.*

**FRANCO RUFFINI**
*Insegna storia dello spettacolo all'Università di Roma.*

**COSMA SIANI**
*Insegnante, si occupa di didattica della letteratura.*

**FERDINANDO TAVIANI**
*Insegna storia del teatro e dello spettacolo all'Università dell'Aquila.*

**DARIO TOMASI**
*Insegna storia del cinema all'Università di Torino.*

**FRANCESCO TUCCARI**
*Ricercatore di storia delle dottrine politiche all'Università di Torino.*

**CLAUDIO VERCELLI**
*Lavora presso l'Istituto di studi storici Gaetano Salvemini di Torino.*

**EMANUELE VINASSA DE REGNY**
*Si occupa di divulgazione scientifica.*

**PINO ZAPPALA**
*Direttore di "Extramuseum". Si occupa di divulgazione scientifica.*

# l'oro di Siena

## Il Tesoro di Santa Maria della Scala

CITTÀ DI TORINO

COMUNE DI SIENA

MUSEO CIVICO
D'ARTE ANTICA
E PALAZZO MADAMA

ISTITUZIONE
SANTA MARIA
DELLA SCALA

FONDAZIONE CRT
Cassa di Risparmio di Torino

Torino - Palazzo Madama

6 dicembre 2001
3 marzo 2002

info: tel. 011.442.99.12
www.comune.torino.it/palazzomadama